جدلية التشخيص والتجريد

في التصوير الإسلامي



الدكتور
عبد الكريم عبد الحسين الدباج

الرضوان
للنشر والتوزيع

مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ ٱعْمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُۥ وَٱلْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

جدلية التشخيص والتجريد

في التصوير الإسلامي

جدلية التشخيص والتجريد

في التصوير الإسلامي

الدكتور

عبد الكريم عبد الحسين الدباج

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ





مؤسسة دار الصادق الثقافية

دار الرضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/7/2771)

الدباج، عبد الكريم عبد الحسين
جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي/عبد الكريم عبد الحسين الدباج. ـ عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع 2012.
( ) ص
ر. أ: 2012/7/2771
❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى

2013م - 1434هـ

الرضوان للنشر والتوزيع

دار الرضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان - العبدلي
هـاتـف : 1/5/ 79 36 465 6 962+
فـاكـس : 41 36 465 6 962+
e-mail: info@redwanpublisher.com
www.redwanpublisher.com

مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

الفرع الاول: العراق ـ الحلة ـ شارع ابو القاسم ـ مجمع الزهور
الفرع الثاني: الحلة ـ شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما
نقال: 009647801233129 / 009647803087758
e-mail: alssadiq@yahoo.com

ISBN: 978-9957-76-140-0

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَٰذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِن كُلِّ مَثَلٍ ۚ وَكَانَ الْإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الكهف آية (54)

الإهداء

إلى كل من اختلجت شفتاه

بالذكر من أجل نجاحي...

وارتفعت يداه تضرعاً

من أجل سعادتي...

شكر وتقدير

بعد حمد الله جل شأنه على آلائه المستديمة ونعمه المستفيضة والصلاة والسلام على نبي الهدى محمد وعلى آله الميامين علة الأكوان وباب الرحمن.

لا يسع الكاتب بعد أن أنهى بحثه إلا أن يتقدم بالشكر والعرفان إلى المشرفين على الأطروحة، أ. م. د. عباس نوري وأ. م. د. عامر عبد زيد على ملاحظاتهما العلمية القيمة التي أفاد منها الكاتب وعلى حرصهما في متابعة مجريات البحث.

كما يتقدم الكاتب بالشكر والامتنان إلى كل من أ. د. مكي عمران وأ. د. جبار العبيدي وأ. م. د. علي مهدي وأ. م. د. كاظم مرشد وأ. م. د. حيدر عبد الأمير وأ. م. د. محمد علي علوان لم بذلوه من روح التعاون والعطاء من خلال رفد الكاتب بالملاحظات العلمية.

ولا بد للكاتب أن يتقدم بالشكر إلى أساتذته في لجنة السمنار والى أساتذته المشرفين على الدراسة في السنة التحضيرية، والى الأساتذة الخبراء الذين أشرفوا على اختيار عينة البحث.

كما يسر الكاتب أن يتقدم بالشكر والعرفان إلى المدرس أحمد جمعة التدريسي في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد لما قدمه من خبرة علمية وفنية أفادت الباحث، وكان لملاحظاته السديدة الأثر في إثراء البحث.

كما يتقدم الكاتب بشكره وامتنانه إلى م. م. عماد تويج والى م. م. صبا قيس الياسري التدريسيّين في قسم التربية الفنية، كلية

التربية جامعة الكوفة على ما بذلاه مـن جهـد متميـز في مسـاعدة الكاتـب بالمراجع والأقراص الليزرية.

كما يتقدم الكاتب بشكره الجزيل إلى أ. م. د. باسم جريو عميد كلية التربية، جامعة الكوفة والى كادر قسم التربية الفنية في الكلية وأخـص مـنهم بالـذكر م. م. وسام المطيري وم. م. حاتم بهية وم. م. أمل حسن ومدربي الفنون: هاشـم البكـاء وفؤاد يعقوب وعلي امين، والى المدرسة غسق حسن والمدرس نسـيم حـرز الـدين التدريسيّين في كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل لما أبدوه للباحـث مـن مسـاعدة في توفير المراجع التي تفيد البحث.

كما لا يسع الكاتب إلاّ أن يتقدم بالشكر إلى كادر مكتبـة الروضـة الحيدريـة لا سيما محمد كاظم الأعسم ونذير هندي الكوفي، والى كـادر مكتبـة كليـة الفنـون الجميلة، جامعة بابل لما قدموه من عون كبير في توفير بعض المصادر الدراسة.

ولا يفوت الكاتـب ان يشـكر زمـلاءه طلبـة الـدكتوراه والأخـوين طـارق الحمـامي وعبـد الهـادي السـلامي اللـذين شـاركوا الكاتـب في مشـواره المعـرفي بمشاعرهم الأخوية الطيبة.

وختاماً يشكر الكاتب كل من مدّ له يد العون ولم يرد أسمه، دعائي للجميع بالخير، وآخر دعوانا

أن الحمد لله رب العالمين،،،

الباحث

ملخص البحث

اختص البحث الحالي بدراسة ((جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي))، اشتمل البحث على أربعة فصول، عني الفصل الاول بعرض مشكلة البحث التي تمحورت بالتساؤول الآتي:

كيف يتم الكشف عن جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي؟

تأتي اهمية البحث من اهتمامه بارساء اسس علمية لمعرفة تجليات التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي والكشف عن مدى العلاقة بينهما في المنجز الفني.

يهدف البحث الى تعرف جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي. اقتصرت حدود البحث على المدة الزمنية الممتدة من (سنة 64 هـ-656 هـ) والمتمثلة بالعصرين الاموي والعباسي في البلاد الاسلامية (العراق – بلاد الشام).

اما الفصل الثاني فقد اشتمل على اربعة مباحث، تناول المبحث الاول الجذور الفكرية والفلسفية للجدل والجدلية، استعرض من خلاله الكاتب آراء الفلاسفة والمفكرين عبر مراحل تاريخية متعددة.

فيما عني المبحث الثاني بالبحث عن اشتغالات التشخيص والتجريد في الفكر الانساني القديم والعلاقة الجدلية بينهما في المنجز الفني، واستعرض المبحث مرجعيات فكرية متعددة ابتدأها بالفكر البدائي القديم ثم الفكر العراقي والمصري القديمين، ثم الفكر الهندي القديم فالفكر الاغريقي القديم. اما المبحث الثالث فتناول جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الاسلامي من خلال عرض

آراء المتكلمين والمتصوفه والفلاسفة المسلمين، في حين انصب اهتمام المبحث الرابع على التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي. واختتم الإطار النظري بجملة من المؤشرات.

تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث، واستعرض الكاتب من خلاله مجتمع البحث وعينته واسلوب اختيارها، وقد بلغت عينة البحث (19) عملاً تصويرياً تم اختيارها بصوره قصدية وللفترات التاريخية المعينة في حدود البحث.

أما الفصل الرابع فعُني بالنتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الكاتب ومن أهمها:

1- احتل كل من مفهومي الحسي والعقلي اهمية كبرى في بنيتي الفكر والفن الإسلاميين على حد سواء وامتد ذلك حتى على آليات التنفيذ خاصة في تنفيذ الاشكال الفنية لتشكل فيما بعد صوراً جمالية تحتوي على المتقابلات وبشكل جدلي بينهما أي بين (الحس والعقل).

2- عالج التصوير الاسلامي مركز الوجود بشكل تركيبات صورية رمزية أحياناً وواقعية احياناً اخرى، لغرض توليد بنية شكلية جديدة تنقسم إلى أشكال تشخيصية واخرى مجردة.

3- حاول الفنان المسلم أن يراعي مسالة التحريم بإيجاد معادلات موضوعية جديدة تتخذ من الآيات القرآنية ركيزة أساسية لتشكيل بنية التصوير الإسلامي سواء أكانت ترتبط بما هو مشخص او غير مشخص وذلك يعكس أهمية الدراسات الفلسفية على الحياة والفن لما لها من مكانة في الفكر خاصة عند المدرسة العقلية والاشراقية (الصوفية).

4- سعى التصوير الإسلامي إلى تفعيل جانب المخيلة الخلاقة من خلال ايجاد علاقات جدلية بين الواقع الفيزيقي وبين الذهني المتصَوَر لإنشاء تصورات متراكبة ومتداخلة بين القيم المادية من جهة والقيم الروحية من جهة أخرى مما يفسر ذلك ظهور المادي في تكوينات مجردة وظهور المجرد في تكوينات تشخيصية.

5- ثمة علاقة جدلية بين التشخيص والتجريد تظهر في الصورة الفنية الاسلامية، تتمثل بحضور وغياب الاشكال الواقعية والمجردة في المنجز الفني الاسلامي

6-دأب الفنان المسلم على التأكيد على مفهوم الكثرة بنوع من الجدلية الصوفية التي أكد عليها الفكر الإسلامي من خلال تمثيل مفاهيم الأجزاء الواقعية الخارجية، فما بين الشكل الهندسي والشكل المادي المرتبط بالواقع يحاول الفنان المسلم أن يؤكد جدلية العلاقة بين الجسد والروح وبين الحسي والعقلي وبين النسبي والمطلق.

7- سعى الفنان المسلم إلى تصوير الأشكال وفق أسلوب زخرفي وعدم الاقتصار على تمثيل الأشكال كحقيقة مرئية فحسب، بل كحقيقة متصوره، وفي هذا جدل واضح حول إمكانية انتقال الفنان المسلم من التشخيص إلى التجريد.

وتوصل الكاتب إلى جمله من الاستنتاجات من أهمها:

1- ان الفن الاسلامي في تركيباته الصورية افضل مصداق كاشف عن جدلية التشخيص من جهة، والتجريد من جهة اخرى وذلك لأن

الفكر الاسلامي جاء لأقامة صلات ووشائج مـا بـين مـا هـو مـادي مرئي وبين ما هو مجرد غير مرئي.

2- كان للبيئة الإسلامية اثر على بنية الفن بشكل عام وعلى بنية التصوير بشكل خاص، اذ كانت تعد مؤشراً حقيقياً يكشف مَواطن الصلة بـين ما هو مادي مرئي وبين ما هو روحي، لذ ا يمكن القـول إن التصـوير الإسلامي في تركيباته الصورية جاء متداخلاً بـين مـا هـو تشخيصـي وبين ما هو مجرد.

3- أثـرت المفـاهيم العقائديـة الإسـلامية علـى بنيـة الشـكل في التصـوير الإسلامي تـأثيرا مباشـراً أحـال الأشـكال إلى بنيـات صـورية رمزيـة تتفاعل فيما بينها لتؤدي إلى معنى يشكل في النهاية خطاباً كليـاً يحـاور مركز الوجود يتوافق مع المعطيات العقائدية التي ترتكز بـدورها علـى مفاهيم فكرية فلسفية، وعليه يفسر وجـود فنـانين مسـلمين يؤكـدون حضور المطابقة مع الواقع المادي وآخرين يؤكدون على الابتعـاد عـن هذا الواقـع محققـين بـذلك نمطـاً مـن الجدليـة في بنيتـه الرمزيـة ذات الخطاب الواحد.

4- كانت قضية التحريم مفتاحاً لتأسيس نمط أدائي جديد في بناء الصـورة الفنية الإسلامية اعتمد على التسطيح وإغفال المنظور بالاسـتناد علـى الاختزال لكل ما هو مرئي، مما يفسر ذلك ظهور مسـاحات تصـويرية مسـطحة بغيـة إيجـاد قـيم تعبيريـة جديـدة تؤكـد صـراحة الموضـوع ومباشرته في آن واحد. غير إن هذا الأمر لم يكـن سـارياً علـى مجمـل الفن الإسلامي، إذ وجدت تطبيقات جمالية صورية إسـلامية لا تؤكـد حضور الجوهر وإنما تؤكد حضور العرض.

المحتويات

الفصل الثالث: اجراءات البحث

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

ثبت الاشكال

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة	مرجع الصورة
53	صحن خزفي اسلامي	316	
54/أ, ب	يمثلان زخرفة هندسية اسلامية	318	فن تصميم زخرفة المساجد/ حمدي عبد الصمد/ ص34
55	رقش اسلامي نباتي (ارابسيك)	320	
56	التوليف بين الخطوط الهندسية والاشكال النباتية في الرقش العربي	321	تاريخ الفن العربي الاسلامي/ بلقيس هادي محسن/ ص57
57	زخرفة نباتية تكسو جدران مسجد قبة الصخرة	324	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن/ ص951
58	فسيفساء تكسو مسجد قبة الصخرة	325	موسوعة التصوير الاسلامي/ ثروت عكاشة/ ص159
59	جانب من المناظر الطبيعية في المسجد الاموي	326	موسوعة التصوير الاسلامي/ ثروت عكاشة/ ص161
60 / أ	رسوم جدارية واقعية- قصير عمرة	327	سلسلة التعريف بالفن الاسلامي/ وجدان علي نايف/ ص49
60 / ب	رسوم جدارية واقعية- قصير عمرة	327	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن/ ص227
61	تصوير جداري يمثل لوحة اعداء الاسلام- قصير عمرة	328	اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية/ زكي محمد حسن/ ص227
62/أ	زخارف تجريدية لفسيفساء قصر خربة المفجر	329	موسوعة التصوير الاسلامي/ ثروت عكاشة/ ص137
62/ ب	زخارف جصية بارزة لاشكال	330	فنون الشرق الاوسط في العصور

ثبت الجداول

ثبت الملاحق

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

اولاً: مشكلة البحث

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

ثالثا: هدف البحث

رابعا: حدود البحث

خامسا: تحديد المصطلحات

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

تؤكد بنية المعرفة على اهمية المدركات، حسية كانت ام عقلية، مما دعا لأن تكون اطراف هذه القضية تمثل ثنائية لا يمكن اغفالها سواء كان ذلك في حيز التجريب ام في حيز التأمل العقلي لتكون بذلك قواعد عامة لكل اتجاه معرفي من هذه الاتجاهات يكاد يصل الى منظومة المعرفة ذاتها كالفلسفة والعقائد والتاريخ وما الى ذلك. وطالما حاول المفكرون ان يجدوا تبريرا علميا او منطقيا لحل الاشكالية القائمة بين هذه الثنائية (الحسي، العقلي)، حتى اصبح الإشكال قائما بين كلا الطرفين كذلك حول آليات اشتغال كليهما في بنية واحدة، وعندما ننظر الى اهمية هذه الثنائية في بنية الفكر نجد ثمة جدل كبير يقوم بين المنهج التجريبي والمنهج العقلي التأملي، وجزافاً حاولت رموز هذين المنهجين ايجاد الوسيلة التي بأمكانها ان تجمع بين المرئي واللا مرئي او بين التشخيص والتجريد، ان كان ذلك في الدين ام في الفلسفة ام في الفن، لكن هذه المحاولات بقيت قيد التجارب الشخصية ولم تمتلك صفة الاعمام لتصبح مقولة بالامكان الرجوع اليها.

وفي الفن بشكل عام والفن الاسلامي بشكل خاص نجد حضور هذه الثنائية بشكل فعال لأن بنية العمل الفني لا تستطيع الانفكاك عن المحاور الاتية:

1. الشكل اوالصورة، وهو قيد التحديدات المادية.
2. الفكرة او المعنى، وهو انفتاح التصورات العقلية.
3. وسائل الاظهار، وهي خاضعة لمجموع الخبرات الادائية.

وهنا ندرك اننا امام اشكالية اكثر تعقيداً ما دامت ترتبط ببنية الفن، فبالوقت الذي تطرح فيه تساؤولات تخص آليات اشتغال الثنائية فيما بينها نجد انفسنا امام منجزات فنية تتحكم فيها الاشكال والمعاني والاساليب، وهذا يعني اننا امام اشكاليتين، الاولى منها ترتبط بالمشكلة الاساس وهي الجانب الحسي والعقلي، والثانية منها ترتبط بالصورة والمعنى وإن كانت الاولى من جنس العالم الحسي والثانية من جنس العالم العقلي، الامر الذي يفسر اهتمامنا بموضوعة آليات التنفيذ التي تكشف عن اسلوب تنفيذ العمل الفني واقعياً تشخيصياً كان ام مجرداً، وهذا هو المعيار الذي يكون معتمدا في كشف الجدلية بين كل منهما. وعلية يمكن تلخيص مشكلة البحث بالتساؤول الآتي:

كيف يتم الكشف عن جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث بما يأتي:

1. يكشف البحث الحالي جانباً من الجوانب الحيوية للتراث الفني الاسلامي انطلاقاً من معطياته ومنطقه الخاص، لذا فهو يسلط الضوء على هذا التراث.
2. يهتم البحث بإرساء أسس عملية لمعرفة مفاهيم التشخيص والتجريد وتجلياتها في الفن الاسلامي.
3. ان البحث الحالي قد يزيح النقاب عن جانب من جوانب العراقة والاصالة والقيم الابداعية للفن الاسلامي.
4. ان البحث قد يهم المختصين في مجال الفن والأدب من الباحثين

والدارسين حيث يستطيع المعنيون التعرف على ما يحمله الفن الاسلامي من قيم روحية مادية.

5. يكشف البحث الحالي عن مدى العلاقة ما بين الجانبين المادي والروحي الذي سعى الفنان المسلم إلى الاهتمام بها وتحقيقها ضمن الحالة الفنية.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى تعرف جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي.

رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسة جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي للفترة الزمنية الممتدة من سنة (64هـ-656هـ)[*] (683م-1258م) والمتمثلة بالعصرين الأموي والعباسي في البلاد الإسلامية (العراق- بلاد الشام) من خلال النماذج المصورة للرسوم الجدارية والفسيفساء ضمن المساجد

(*) ارتأى الكاتب اختيار سنة 64هـ (656م) بداية لحدود بحثه الحالي وذلك لأن الفترة الزمنية التي تسبق هذه السنة لم تشهد حضوراً لفن التصوير بسبب انشغال المسلمين في صدر الدعوة الاسلامية للجهاد من اجل تثبيت امر الدين الحنيف واعلاء كلمته، ثم ان هذه السنة هي بداية حكم عبد الملك بن مروان الذي شهد عصره عمارة وتشييد مسجد الصخرة الذي ضمت عمارته لوحات فنية من الفسيفساء، كما ارتأى الكاتب اختيار سنة 656هـ (1258م) نهاية لحدود بحثه الحالي وذلك لأن هذه السنة تعد نهاية الخلافة العباسية على يد المغول، ولأن ما سبقها من فترة زمنية – خاصةً القرنين السابع والثامن الهجريين – قد بلغ فيهما فن التصوير ذروته القصوى

والعمائر الإسلامية وغيرها كفن المخطوطات المتوافرة في الكتب والمصادر الفنية والتوثيقات الإعلامية.

خامساً: تحديد المصطلحات

1. الجدلية:

((يرتبط اسمها أو موضوعها بالجدل وهو الديالكتيك ومعناه في اللغة فن المناقشة والحوار وهو معنى يحمل صفتين الاولى لغوية والثانية منطقية، تنظر الجدلية إلى الطبيعة بما في ذلك الطبيعة الانسانية كونها مشروطة ومتغيرة تاريخياً والاشكال المختلفة للسلوك الفني، هي انعكاسات للتوترات بين امكانية انسانية واشكال مغتربة اجتماعية خاصة الواقع التاريخي هو اساس الوجود الجمالي في الديالكتيك))[1].

التعريف الاجرائي للجدلية:

نمط من انماط الحوار والاستدلال يعتمد التحليل اساساً له في معرفة تمظهرات التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي.

2. التشخيص:

أ. في اللغة:

شخّص الشيء اذا عينه[2] وشخّصه: مثلهُ[3].

(1) كوسفين، دار: النظرية الجمالية والنقدية والجدلية، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة السينما المصرية، العدد: 58، ديسمبر، 968، ص: 5.

(2) الزمخشري، ابو القاسم جار الله محمود: اساس البلاغة، ط1، جـ 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص: 498.

(3) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ج1، ص: 276.

ب. في الفلسفة:

((احد مظاهر الترابط بين الاحساسات المختلفة يقوم على اضافة المرء إلى احساساته البصرية اشياء يستمدها من افكاره واحساساته الاخرى بحيث تصبح احساساته البصرية اكثر تعقيداً من الصور والاشكال التي يراها وبحيث يكون كل احساس منها دالاً على شخص واقعي معين))(1).

وعرّفه (وهبه): ((نسبة صفات البشر إلى افكار مجردة أو إلى اشياء لا تتصف بالحياة))(2).

وعرفه (قطب): ((خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية))(3)

وعرفته (الموسوعة البريطانية): (طريقة تحويل الاشياء الثلاثية الابعاد والعلاقات المكانية الى صيغ صورية وابعاد ثنائية مستوية لتبدو اكثر سطحية من الصورة الاصلية(4).

ويتبنى الكاتب تعريف الموسوعة البريطانية كونه ينسجم ما يهدف اليه البحث.

---

(1) المصدر السابق، ص: 276.

(2) وهبه، مجدي. وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط2، منقحة ومزيدة، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص: 102.

(3) قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، ط3، دار المعارف بمصر، ب ت، القاهرة، ص: 63.

(3) Encyclopedia Britannica.Encyclopedia Britannica 2009 ultimate Reference suite. Chicago. Electronic Version.

3. التجريد:

أ. في اللغة:

((جرّد الشيء يُجرده جرداً وجرَده: حشره، وجرّد الجلد يجردهُ جرداً: نـزع عنه الشعر وكذلك جرده))[1].

فالتجريد في اللغة: التعرية من الثياب والتشذيب.

ب. في الفلسفة:

عرفه (النوره جي): ((الترابط المنطقي بين عملية التفكير وعملية بناء وصياغة النظرية، وتتألف عملية التجريد من سلسلة اعمال فكرية حيث يهمل ما هو غير جوهري من صفات الشيء وعلاقته، وتبرز صفات وعلاقات ومعالم اخرى منه باعتبارها جوهرية))[2].

جـ. في الفن:

((اتجاه حديث يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان والاشكال الهندسية))[3].

---

(1) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ج1، ص: 246.

(2) النوره جي، احمد خورشيد: المفاديم في الفلسفة والاجتماع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص: 70.

(3) خياط، يوسف: معجم المصطلحات العلمية والفنية، ص: 167.

(2) الفيروز آبادي، مجدالدين: القاموس المحيط، القاهرة، مؤسسة الحلبي وشركائه للنشر والتوزيع، ب ت، ص: 73.

(3) المطبعة الكاثوليكية: المنجد في اللغة والاعلام، مصدر سابق، ص: 440.

ويرى الكاتب ان التعريف الاول يجسد معنى التجريد وفق منظـور عقلـي محض بعيد عن المفاهيم الفنية، اما التعريف الثاني فيوضح مفهوم احد الاتجاهات الفنية الحديثة التي ظهرت في مطلع القرن العشرين في اوربا، وهذا مما لا يتماشـى مع بحثه لذا يعرف الكاتب التجريد تعريفا اجرائيا بانه:

تصوير الأشياء من جهتها المعقولة لإحالتها إلى منظومات بصـرية تفصـح عن معنى ابعد مما هو حسي.

5. التصوير:

(الصُورة) بالضم: الشَكل، وجمعها صُور، وصِور(2)، و(التصوير)، مصدر صَوَر، والتصوير: فن تمثيل الاشخاص والاشياء بالالوان(3).

6. التصوير الاسلامي:

نشاط انساني ينسـب إلى العصـور الاسـلامية كالعصـر الأمـوي والعصـر العباسي والعصر الفاطمي تجلى ظهوره في المساجد والعمـائر الاسـلامية، ونُفّـذ بتقنيـات مختلفـة منهـا التصـوير بـالالوان المائيـة علـى الجـدران (الفريسـكو) والفسيفساء والتخطيطات والرسوم.

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولا: الإطار النظري

المبحث الأول: الجذور الفكرية والفلسفية للجدل والجدلية.

المبحث الثاني: جدلية التشخيص والتجريد في الفكر القديم.

المبحث الثالث: جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الإسلامي.

المبحث الرابع: التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي.

المبحث الأول

الجذور الفكرية والفلسفية للجدل والجدلية

ثمة جدلية فكرية تربطها علاقات ثنائية يمكن قراءتها في المتقابلات الآتية: (المادي- الروحي)، (الحسي- العقلي)، (الواقعي- المجرد)، وفي كثير من الاحيان تكشف هذه العلاقات عن محاولات الوعي البشري لتعقل وجوده من خلال سعيه الدؤوب الى خلق مساحات للتعبير تجعل حياته ممكنة على الأرض. ومن جدلية صراعه مع الطبيعة نشأت الثقافة بميادينها المختلفة كالادب والفلسفة والفن وما الى ذلك، وظهرت الحضارة- ذلك البعد المادي- الواقعي الى جانب البعد العقلي الذهني للثقافة، وضمن هذا السياق تطور وعي الانسان في انطلاقه من التشخيص الى التجريد ومن المادي الى الروحي، على ان هذه الجدلية يمكن استشفافها في الرؤية التجريبية لحضارات الشرق القديمة وصولاً الى التأمل العقلي التجريدي اليوناني.

لم ينتقل الانسان بتفكيره الى التأمل العقلي الا بعد شعوره بعدم كفاية معرفته التجريبية لفهم العالم الخارجي، وخاصة فيما يتعلق باصل الكون وفهم اسراره وتفسير الظواهر الطبيعية، وهذا الاخفاق في فهم اصل الكون والطبيعة الجأ الانسان الى ولوج عالم الاساطير (mythologic) محاولاً ايجاد تفسيرات خيالية ولاهوتي(*) لهذه الحقائق، وان هذه التفسيرات وضعت الانسان في بداية

(*) لاهوتي (theological): اللاهوتي هو المنسوب الى اللاهوت بمعانية المختلفة، والحالة اللاهوتية عند (اوكست كونت) هي الحالة التي اتجه فيها الفكر البشري الى تعليل ظواهر الطبيعة باسباب غيبية مفارقة للطبيعة. للمزيد: ينظر: صليبا جميل: المعجم الفلسفي، ط1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمان زاده، 1385هـ، ص: 278.

طريق المثابرة والملاحظة لفهم ما عجز عن فهمه من خلال خبراته التجريبية البسيطة، بل ان هذه الثنائية في التوجه نحو العالم الخارجي تتجلى في المراحل المميزة للتطور والتي مر بها التأمل العقلي في العصور جميعاً، ومن هنا فان المحاولات الأولى للانسان في فهم العالم الخارجي تتمثل بجانبين أساسيين:

اولهما يتمثل في المعرفة التجريبية- المعنى الواقعي، كما هو الحال في الحضارات الشرقية القديمة- التي حصل عليها الانسان عن طريق التجربة والخطأ وتراكم الخبرات المعرفية التي تستهدف اغراضاً عملية مباشرة تتعلق بديمومة حياته وبقائها. فالزراعة واستثمار المياه وتصنيع بقية معطيات الطبيعة الاخرى، دفعته الى امعان النظر في الطبيعة بغية الاستفادة منها في شؤون حياته، مما فتح الطريق امامه في معرفة تجريبية واضحة عدت البداية الاولى لتطور الآلة، فوجد نفسه منقاداً الى ملاحظة وادراك بعض الظواهر الطبيعية المنتظمة التي لها صفة التكرار والدورية والتي ترتبط مع ظواهر اخرى بعلاقات ثابتة. ومن هنا بدأ الانسان طريقة نحو اكتشاف هذه العلاقات الثابتة من خلال التفسير الرياضي والذي يقصد به ادراك العالم الخارجي في ضوء العلاقات والاشكال الرياضية بناءً على فهمه للعلاقة بين العلة والمعلول.

- اما ثانيهما فيتمثل بالتفكير التأملي الذي يستند الى فرضيات ميتافيزقية(*)

(*) ميتافيزيقا (metaphysics) أي ما بعد الطبيعة او علم ما بعد الطبيعة، وغرض علم الميتافيزيقا الاطلاع على الحقيقة المطلقة لا النسبية، واستخلاص المعارف القبلية والمجردة الخارجة عن نطاق التجربة والنفاذ الى الوجود الحقيقي خلف كل تجربة والبحث عن حقائق الاشياء واصولها. للمزيد ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000، ص859.

تتضمن محاولات الانسان القديم الاجابة عن أسئلة تتعلق بالظواهر الطبيعية الكبرى مما لها علاقة باصل الكون. فعندما جوبه الانسان القديم بمشكلات تتعدى الظواهر المحسوسة مثل مشكلة (اصل الكون)، (غاية الوجود)، حاول التوصل إلى اجابات مقنعة عن هذه المسائل التي اثارتها تأملاته في الكون واصل الاشياء، فكوّن ازاءها آراء وعقائد تفي بحاجته الى أسباب تفسر عالم الظواهر[1] و((اخذ يعبر عن تصوراته وافكاره تعبيراً متفاوتاً ليحقق الموازنة بين الدهشة مما يدور حوله والسعي الحثيث لايجاد القاعدة المادية لمواجهة تلك الظواهر، فوجدناه مرة ينظر إلى الاشياء نظرة موضوعية ليفيد من امكاناتها ويسخرها لخدمته فنشأت أسس العلوم والمعارف والحرف والأساليب التقنية، واخرى كان ينظر اليها نظرة ما ورائية يعبر عنها تعبيراً فنياً))[2]. مما يقودنا الى ان بدايات التفكير انما قامت على اساس حواري جدلي سواء اكان ذلك التفاعل بين الانسان والطبيعة ام على شكل تساؤلات بين الانسان وذاته على سبيل التأمل وصولاً الى المعرفة التي توحي بـ ((التفاعل والاتصال بين الذات المدركة والموضوع المدرك، وتتميز عن باقي معطيات الشعور من حيث انها تقوم في آن واحد على التفاعل والاتحاد الوثيق بين هذين الطرفين))[3].

---

(1) مهدي، ثامر: من الأسطورة الى الفلسفة والعلم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص12-13.

(2) الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص29.

(3) مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1979، ص186.

مما تقدم، يجد الكاتب ان الجدل نشأ مع نشوء التفكير التأملي عند الانسان، وكان سبباً لسعيه في ادراكه للعالم الخارجي وسبباً لحالة التطور الفكري الذي شهدته الحياة البشرية في عصورها الأولى من خلال محاولات الانسان استقراء الحقائق العلمية المتعلقة باصل الكون والوجود بالبحث عن الحلول للاسئلة التي كان يطرحها عن الكون والحياة فكانت هذه الحلول نقطة انطلاق لاكتشاف واستقصاء المزيد من الحقائق والظواهر التي تحيط به، فكان الجدل وسيلة من وسائل المعرفة من خلالها استطاع الانسان القديم تنظيم حياته الفكرية والاجتماعية التي اهّلته للاستقرار الاجتماعي بالتكيف مع البيئة والتعايش مع ابناء جنسه فيها، واتخذ الجدل مفاهيم متباينة في الفلسفات المختلفة، وكان مفهومه يتوقف على ما تحمله تلك الفلسفات من توجهات ومبادئ فكرية وفلسفيه، ويتطرق الكاتب الى هذه المفاهيم ابتداءً من الفلسفة القديمة وصولاً الى الفلسفة الحديثة والمعاصرة.

أولاً: الفلسفة اليونانية:

يمثل (طاليس)(*) (624-545 ق.م) **thales** الاتجاه الفلسفي الطبيعي في

(*) طاليس- الملطي: ولد في مدينة بليطون، درس علم المساحة (الهندسة) على يد الكهنة المصريين، ولعله تعلم الفلك من البابليين. وكان رياضياً ومنجماً وحكيماً وفيلسوفاً وتاجراً، وهو اول الفلاسفة اليونانيين، وكان مقامه عظيماً في تاريخ الفلسفة حيث فصل بين التفكير والخرافة، وجعل الرياضيات وعلم ما وراء الطبيعة من اسس البحث الفلسفي، وقد اخذت منه جميع المذاهب اليونانية آراءها ما عدا الفيثاغوريين.

(للمزيد ينظر: فروخ، عمر العرب والفلسفة اليونانية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، 1990، ص30-32.

الفلسفة اليونانية، ويقوم منهجه الفلسفي في الوجود على العلاقة الجدلية بين الجسد والمجرد او الاتجاه الفيزيقي والاتجاه الميتافيزيقي، فيرى ان الوجود متعدد المظاهر، وان هذه المظاهر برغم ما يبدو عليها من تحول وتغيير، تتناسق في نظام طبيعي بديع وترجع جميعها الى جوهر واحد وهو الماء الذي هو اصل كل الموجودات وان الموجودات مادة اولى جوهرية ولابد ان تكون الانفس جميعاً ذات منشأ واحد هو نفس اولى جوهرية او ما يسميه بالنفس الكلية اي انه برغم نظرته الواقعية للموجودات يعتقد بوجود قوة غير مرئية خارجة عن نطاق الكون ابدعته ودبرت امره، فاطلق عليها صفات الجمال والقدرة من دون تحديد ثابت[1].

في حين اعتمد (الفيثاغوريون) في رؤيتهم الفكرية الرياضايات بما تعكسه من قدرة على التجريد- اساساً في حل معضلاتهم الطبيعية نحو الكون والوجود- ويمثل الجدل عندهم في نقض الأصل الاساسي المادي للوجود بما يتضمنه من اشياء مادية وغير مادية، وبحثهم عن حقيقة الوجود في أحوال النسب الرياضية والصفات المتناقضة، فتخيلوا العالم مؤلفاً من متناقضات متعددة ومبادئ الاعداد هي عناصر الموجودات حيث ان العالم اشبه بعالم الاعدأد فيه بالماء او النار او التراب، او ان الاعداد نماذج تحاكيها الموجودات دون ان تكون هذه النماذج مفارقة لصدورها الا في الذهن، حيث انطلقوا في مفاهيمهم تلك من آراء استاذهم (فيثاغورس)[*] (588-03 ق.م)

---

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر، ب ت، ص18-19.

(*) فيثاغورس: ولد بجزيرة (ساموس) وهجرها هرباً من حاكم المدينة واستقر في مصر =

pythagoros الذي يرى ان الانغام تقوم خصائصها بنسب عددية ويُترجم عنها بالارقام فجعل من الموسيقى علماً مستقلاً من خلال ادخال الحساب عليها، فكان ذلك سبباً في انصراف عقولهم عما يتضمنه العالم من نظام وتناسب[1] مستلهمين بذلك الفكرة القديمة التي ترى ان الجمالية تنهض على يقينية المعرفة الرياضية التي هي سبيل المعرفة الحدسية العليا التي ترتفع على المحسوس المتغير وتصل بالانسان الى اليقين الثابت[2].

يرى الكاتب ان الرؤية الجدلية للفيثاغورين في تفسير الوجود توحي برؤية تجريدية خالصة وبالتالي يظهر تمركز حول المجرد على حساب الواقعي المشخص، وهذا ما يثير الجدل حول ماهية الحقائق المادية الملموسة المشاهدة في الطبيعة والتي اهملت من خلال اهمال الاصل المادي للوجود رغم انها انطلقت من تصورات اسطورية بما يتعلق بالنفس ومصيرها وحقائق العالم الاخر التي ورثتها عن الفكر المصري الا انها حاولت عقلنتها.

= ودرس فيها الفلك والهندسة واسرار اللاهوت ثم رحل الى بابل وتعلم فيها طرقاً اخرى لعلم الحساب والموسيقى واطلع على طقوس المجوس وانتهى به الارتحال الى (كروتون) وأسس فيها مدرسته المعروفة التي امتازت مناهجها بالنظام التربوي والمنهج العقلي الرفيع وكانت تعاليمها تهدف الى الاصلاح الاجتماعي والسياسي معاً. للمزيد ينظر: آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون، من طاليس الى سقراط، ط3، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، بغداد، ب ت، ص29-30.

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، ط1، دار القلم، بيروت، 1977، ص22.

(2) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون، من طاليس الى سقراط، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، بغداد، ب ت، ص32.

بينما يقوم جدل (هيرقليطس)[*] (540-475 ق. م) **Heraclitas** على فكرة تجريدية الا وهي (الصيرورة)[**] التي تتحول فيها الاشياء الى اضدادها. فهو يرى في التغيير اصل في الوجود وهو صراع دائم بين الاضداد ليحل بعضها محل البعض الآخر، فالنار تحيا من موت الهواء والهواء يحيا من موت النار والتراب يحيا من موت الماء وهكذا الى ما لا نهاية[1]. لذا ما من شيء في الطبيعة الا وهو فيض مستمر، كما ان كل الاشياء والخصائص تتحول الى اضدادها غالبا، فالبارد يصبح حاراً والحار يصبح بارداً... والى ما ذلك، وحيث ان كل شيء يتحول باستمرار ويتحدد فان المرء لا يستطيع ان ينزل في مياه جديدة[2].

(*) هرقليطس: فيلسوف اغريقي ولد في (افسوس) في آسيا الصغرى، وقد الف كتاباً اسمه (في الطبيعة) وقد قسمه الى ثلاثة اقسام: (الطبيعيات- السياسة- الاخلاق)، وكانت مواد هذا الكتاب حكما مقتضبة غامضة ذلك لانه قصد بها الطبقة المثقفة فحسب، وقد اهتم بالناحية الاجتماعية، وتعددت نواحي فلسفته وكان اهم ما يميزها هو تأكيده على مبدأ التغيير والصراع الدائم بين الاضداد. ينظر: (فردخ، عمر: العرب والفلسفة اليونانية، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، 1960، ص37-38)

(**) الصيرورة: وتعني التغير في ذاته من حيث انه انتقال من حال الى آخر ويقابله الثبوت او السكون، وعدّها هيرقليطس صراعاً بين الاضداد ليحل بعضها محل بعض، واعتبرها هيغل سر التطور فهي التي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود. ينظر: (مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979، ص:108).

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص23.

(2) م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية: ت: سمير كرم، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص558.

ترتسم فكرة النار التي اعتبرها (هيرقليطس) اصل الاشياء في الطبيعة بصورة الأئتلاف بين الاضداد، فهناك صراع دائم مستمر بين الاشياء قبل هذا الائتلاف، وتمثل هذا الصراع في ان هذه الأشياء تفنى في النار لتعود حية في معنى الوجود العام، وتتحرك نحو التراب فتذبل ذبولاً شاملاً. فوجود النار هو بقاء التعادل بين الحركتين المتعاكستين: الهابطة والصاعدة على السواء دون تغلب أحداهما على الاخرى، فكل قضية في الكون تحمل نقيضها ولا تعرف الا به واصفاً جدلاً صاعداً وجدلاً نازلاً يكون هو السبيل الى الادراك الجزئي لظواهر الحياة المتغيرة، فوحدة الاضداد هي الاصل وعنها يصدر هذا التغيير في صعود وهبوط[1]، ونرى الشيء عينه في المجال الفني حيث تداخل الالوان والتناسب الموحد بين مختلف الاصوات والانغام، المنخفض والعالي ما هو الا تناسق الاضداد.

اما فلاسفة الثبات والوجود فيقوم منهجهم الفلسفي على جدلية (الاثبات والنفي) الذي ينتهي بهم الى محاولة اثبات الواقع المادي المحسوس ونفي المجرد الغائب، فـ (بارمنيدس)[*] (540-480 ق. م) **Parmenides** يعتقد بازلية

---

(1) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون، مصدر سابق، ص23.

(*) بارمنيدس: وهو من (ايلايا)، اسس تحت تأثير فيثاغورس عالماً رياضياً يتعارض مع المفاهيم الايونية. الواحد، الثابت تحت شكل كرة محدودة وكاملة يحل محل الماء وللامتناهي يحل محل هواء الايونيين، وهكذا يرتسم تياران: تيار الايونيين من ناحية الذين يهتمون بالحدس التجريبي وهم اعداء الاساطير والتقاليد الدينية، وتيار بارمينـدس وفيثاغورس من ناحية ثانية الذي دشن الفيزياء رياضياً وعقلانياً يرتكز على الفكر المحض كما يستند الى الاساطير لمعرفة المرئيات المحسوسة. للمزيد: ينظر (اويرال، فرانسوا: معجم الفلاسفة الميسر، ت: جورج سعد، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص1137).

الوجود وان هذه الازلية تحكم انتفاء مجيئة مـن العـدم او حدوثـة في الـزمن غـير الحاضر او تغيّره. يلزم ثبات الوجود وتجانسه ووحدتـه وتناهيـه، و(بارمينـدس) بافتراضه وحدة الوجود وثباته انكر الكثرة والتغيير(1). فهـو لا يـرى ان الأشـياء المادية المحسوسة هي من الوجود بل يعدها مظاهر وهميـة لأنهـا فانيـة والوجـود خالـد ولأنهـا مـتغيرة والتغـيير يقتضـي اجتمـاع الوجـود واللاوجـود وهـذا مستحيل(2)، لكنه لم يجد بداً من اتباع الظواهر المحسوسة كونها واقع حال لا يمكن تجاهله فانتقـل في تفكـيره مـن الـيقين العقلـي الـذي نسـجه بافتراضـه الى ظـن الحواس، ومن الفلسفة الى العلم الطبيعي محاولاً تفسـير الظـواهر فقبـل الوجـود واللاوجود في آن واحد وهو يعلم انه معارض للعقل(3).

يرى الكاتب ان (بارمنيدس) في بحثه الدائم عن الثبات داخل الوجـود مـا هو الا محاولة جدلية لادراك المجرد الثابت داخل الواقع المادي، كمـا انـه بـاقراره اثنينية العالم (المجرد والواقعي) بعد اعتقاده بوحدة الوجود قد انتقـل برؤيتـه مـن التجريد الى الرؤية التي تردد بين النزعة التجريدية والنزعة الواقعية.

ان التجديد لجدلية الثبات والتجريد مقابل الواقع المادي وجدت تصوراتها عنـد (زينـون الأيلـي)(**) (490-430 ق. م) **zeno** الـذي نهـج نهجـاً جـدلياً

---

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية: مصدر سابق، ص28.

(2) الجسر، نديم: قصة الايمان بين الفلسفة والعلم، القرآن، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ب ت، ص32.

(3) كرم، يوسف: المصدر السابق، ص29.

(**) زينون الأيلي: وهو تلميذ بارمنيدس، واعتبره ارسطو مؤسـس الجـدل (الـديا لكتيـك) الذي قوامه بعض اطروحات الخصم مع استنتاج المحصلات، برهن اطروحـة الــ (واحـد غير المتحرك البرمينيـدي) علـى حـد قـول افلاطـون- عـبر توسـيعه وتفسـيره للأخطـاء =

خالصاً يرمي الى افحام الخصوم من خلال دحض فروضهم باظهار النتائج غير المقبولة الناشئة عن تلك الفروض، أي انه كان يثبت القضايا بتكذيب العكس، وبسبب براهينه غير المباشرة على نفي وابطال الكثرة والحركة[1] والى مفارقاته التي دحضت فروض خصومه، نُعت من قبل ارسطو بـ (مخترع الجدل)، ولم يأل جهداً في الدفاع عن نظريات بارمنيدس عن فكرة الوجود مبيناً ان النظريات المتقابلة تؤدي الى نتائج متناقضة وكان يعتمد في اقامة براهينه على مبدأ التناقض بصورة جوهرية[2].

إلا ان الجدل اتخذ مفهوماً آخر لدى (السوفسطائيين)[*] (Sophists)

= والسخافات الناتجة عن الاطروحة المعاكسة، فدين له بالمحاجات الشهيرة التي تحاول اثبات استحالة الحركة اذا كان المكان قابلاً للتجزئة على نحو لامتناه: هكذا لا يمكن ان يتجاوز اشيل- بطل يوناني شارك في حرب طرواده- السلحفاة لانه يجب ان يعود دوماً الى النقطة التي كان فيها من البداية، اذ الحركة شيء وهمي. ينظر: (اويرال، فرانسوا: معجم الفلاسفة الميسر، ت: جورج سعد، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص162).

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص31.

(2) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكنط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1995، ص11-12.

(*) السفسطائيون: السفسطة عند الفلاسفة هي الحكمة المموهة وعند المنطقيين هي القياس المركب من الوهميات والغرض منه تغليط الخصم واسكاته. والسفسطائيون هو المنسوب الى السفسطة وقد أطلق هذا اللفظ في الاصل على الحاذق في احدى الصناعات الميكانيكية ثم أطلق على الحاذق في الخطابة او الفلسفة ثم اطلق بعد ذلك تبذلاً على كل دجال مخادع، ولقد كان السفسطائيون القدماء يدّعون انهم يستطيعون ان يبرهنوا على النظريات المتناقضة بادلة منطقية متساوية. والسوفسطائية: جملة من النظريات او المواقف العقلية المشتركة بين كبار السوفطائيين كبروتاغوراس وغورجياس وبروديكوس وهيباس =

فتحول الى فن يستخدم فيه الانسان المنطق من اجل ارضاء مأربه ومن دون أي اهتمام بالحقيقة ويمكنه البرهنة على صحة القضية بعد البرهنة على صحة نقيضها[1]، وقد اوقف (السوفسطائيون) جهدهم على الجدل وكانوا يفاخرون بتأييد القول الواحد ونقيضه على السواء بايراد الحجج في مختلف المسائل. وقد الموّا بالعلوم الماما يساعدهم على استنباط الحجج والمغالطات وعلى التظاهر بالعلم[2]، وذهبوا الى امكانية المعرفة عن طريق البرهنة بفنون السياسة والخطابة والجدل وتزويق الكلام حيث يمكن لهم ان يؤيدوا الرأي ونقيضه[3] مؤكدين على ذاتية ونسبية دليل الحواس واية استنتاجات تنم عنها من خلال ايجاد الحجج التي تؤيد اي شيء، وقد فسروا هذه الحقيقة بروح الشكية والنسبية الفلسفية من جانب، ومن جانب آخر في شكل ادراك الصدق الممكن للادراكات الحسية والافكار والاحكام المتناقضة، اذ ان التفكير عندهم يرفض الالتزام بايه مسلمات غير مشورطه الا تلك التي يحتاج اليها الانسان لتحقيق الهدف الذي حدده لنفسه وذلك عن طريق الجدل[4].

= وغيرهم وتطلق أيضاً على كل فلسفة ضعيفة متهافتة المبادئ كفلسفة الريبيين ينكرون الحسيات والبديهيات وتنقسم الى ثلاث فرق اولاها: (اللا ادرية) وهم القائلون بالتوقف في وجود كل شيء وثانيتهما (العنادية): وهم الذين يعاندون ويدعون انهم جازمون بان لا موجود اصلاً. وثالثتهما (العندية): وهم القائلون ان حقائق الاشياء تابعة للاعتقادات دون العكس، ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي: مصدر سابق، ج1، ص658-660).

(1) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكنط، مصدر سابق، ص12.

(2) كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص: 45.

(3) الجسر، نديم، قصة الايمان بين الفلسفة والعلم والقرآن، مصدر سابق، ص37.

(4) اويزرمان، ثيودور: تطور الفكر الفلسفي، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص19-20.

عدّ (السوفسطائيون) الأحساس مصدر المعرفة، وذهب اكثرهم الى التوحيد بين المعرفة والإدراك الحسي، او الخبرة العملية، ويرى (بروتاغوراس)(*) (485-410 ق. م) protagoras ((أن الانسان مقياس الاشياء، مقياس وجود ما يوجد ومقياس لا وجود ما لايوجد)) وان أحاسيس الفرد تتباين بتباين سنه وطبائعه وتربيته، لذلك فان الاشياء متباينة في وعي الافراد، ومن هنا تكون الحقيقة نسبية وتختلف باختلاف ما يبدو للانسان منها، لذلك فان العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة وانما مرجعها اتفاق الناس ومواصفاتهم(1).

اما (جورجياس)(**): 480-375 ق. م Georgias الذي عنى بمفاهيم الجدل عند المدرسة الأيلية، فان منهجه الجدلي- كما جاء في كتابه (الطبيعة)- يقوم على ثلاثة أقسام: الأول: انه لا شيء موجود، الثاني: انه على افتراض ان الوجود موجود، فلا يمكن معرفته، اما القسم الثالث: انه ليس ثمة اتصال ممكن

(*) بروتاغوراس: فيلسوف سوفسطائي يوناني، ولد في ابديرا، تأثر بهيرقليطس او ديمقرطس واخذ عن احدهما الاعتقاد وبالصيرورة وعدم الاستقرار وكان يبشر بافكاره وكان شديد التعصب لها وقد دونها في كتاب اسماه (الحقيقة) وفيه يتنكر لالهة اليونان ويعلن عن سخطه على كثير من المعتقدات الدينية فثار عليه الناس واحرق كتابه ففرها ربا ولكنه لقي حتفه غرقاً، للمزيد: ينظر (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2000م، ص106).

(1) مطر، اميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشاطها- تطورها، مصدر سابق، ص16.

(**) جورجياس: ولد في صقلية، قصد اثينا عام (427ق.م) وكان بارعاً في الخطابة، براق الاسلوب، طاف على قومه اليونانيين ليحثهم على نبذ العداوة فيما بينهم وان يقفوا متراصين تجاه الخطر البربري الذي كان يحدق بهم. آراؤه هدامة كثيرة التشكيك. ينظر: (فروخ، عمر: العرب والفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص71- 72).

بين ما يوجد وما يعرف. وهو من خلال هذه النصوص يلغي الوجود اولاً والمعرفة ثانياً ثم امكان الاتصال بينهما ثالثاً، وانتهى (جورجياس) من انكاره للوجود الى انكار المعرفة بالحقيقة وانكار امكانية نقلها باللغة الى الغير، لأن اللغة لا يمكن ان تدل على حقيقة الوجود وان لها القدرة في التأثير في النفس البشرية وعلى بعث الأوهام التي تسلب الانسان ارادته. وانفعال النفس بتأثر اللغة يشبه تماماً انفعالها بتأثر الحواس والأحساسات المباشرة ومن قبيل هذه الإحساسات رؤية الجمال النسبي . وقد انتهت نظرية الوهم عند (جورجياس) الى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية.

في حين يرى (سقراط)(*) (469-399 ق. م) **Socrates** ان مبدأ معرفة الانسان ان يتجه الى نفسه ليعقلها فيعقل حقيقته ((اعرف نفسك بنفسك)) وتتم هذه المعرفة عن طريق العقل الذي يتبين الحقيقة عبر الاعراض المحسوسة،

(*) سقراط: فيلسوف يوناني بدأ بمذهبه التحول من النزعة الطبيعية المادية الى المثالية، وقد عاش ودرس في اثينا، وكان من تلاميذه: افلاطون وانتيشيون واقليدس الميجاري، ولم يكتب سقراط شيئاً غير ان عقيدته عرفت عن طريق افلاطون وارسطو وعنده ان نسيج العالم والطبيعة الفيزيائية للاشياء لا يمكن معرفتهما، ونحن لا نستطيع ان نعرف سوى انفسنا، وقد عبر سقراط عن هذا الفهم لموضوع المعرفة في صيغة (اعرف نفسك). وليس الغرض الاسمى للمعرفة الناحية العلمية من الحياة. والمعرفة عند سقراط هي الفكر وتتكشف الافكار عن طريق التعريفات ويتم التوصيل اليها عن طريق الاستنباط. ويفترض منهجه في التحاور موقفاً نقدياً تجاه التوكيدات القطعية واصبح يعرف بمنهج التهكم. وعلم الاخلاق عند سقراط علم عقلي، فالافعال الشريرة لا تنتج الا عن طريق الجهل، وليس هناك انسان شرير بارادته الحره. (للمزيد ينظر: م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص245- 246).

ويستعين العقل لادراك الماهيات بالاستقراء الذي يعني التدرج من معرفة الجزئيات الى الكليات[1].

اتخذ الجدل عند (سقراط) مفهوماً يختلف عن مفاهيم من سبقه من الفلاسفة، فالجدل بالنسبة له يعني فن الحوار او البحث عن الحقيقة عن طريق السؤال والجواب. ويقوم نهجه الجدلي على عنصري التهكم والتوليد، ويستند التهكم الى ايقاع الخصم في التناقض، فسقراط يتصنع الجهل فيطرح الاسئلة على الخصم بالمستوى الذي يثير الشك في اقواله ويستدرجه الى آراء مستمدة من اقواله تفضح تناقضها فيقر بجهله حينها يعمد سقراط الى عنصر التوليد الذي يقوم على طرح الأسئلة واستخراج اجوبة منها في ترتيب منطقي متماسك حتى يبلغ الخصم الحقيقة التي اقر بجهلها، كل ذلك والخصم يشعرانه بلغ تلك الأستنتاجات بنفسه، فالتوليد هو استخراج الحق من النفس[2].

في حين ان الجدل عند (افلاطون)[*] (427-347 ق. م) **Plato** ذو معنين:

---

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص47.

(2) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص: 46.

(*) افلاطون: فيلسوف مثالي يوناني مؤسس المثالية الموضوعية ومؤلف اكثر من ثلاثين محاورة وهو تلميذ سقراط، ولكي يتمكن من تفسير الوجود انشأ نظرية (المثل) والتي تقول بوجود الصور الخالدة للاشياء، وقد وحد بينها وبين الوجود، ووضع في مقابل (المثل) العدم الذي وحده بالمادة والمكان وفي رأيه ان العالم الحسي الذي هو نتاج (المثل) و(المادة) يشغل مكانه متوسطة والمثل خالدة تعلو على نطاق الاخلاق السماوية فهي لا تولد ولا تموت وهي غير نسبية ولا تتوقف على الزمان والمكان، وهو يفرق بين انماط المعرفة التي تتوقف على الاشياء المدركة، فالمعرفة الاصلية لا تكون ممكنة الا عن (المثل) الموجودة الحقه، ومصدر مثل هذه المعرفة الذكرى التي تتذكرها النفس الانسانية =

المعنى الأول: استخدامه كمنهج يرتفع به العقل من المحسوس الى المعقول دون اعتماد ما هو محسوس، اما المعنى الثاني فهو العلم الذي يوصلنا الى المبادئ الأولى، فالجدل عنده هو الفن الذي يترفع به الفكر الى مثل العالم المعقول والى فكرة الجمال. وقد وحد افلاطون بين الجدل وبين فن المناقشة وعد الجدل المنهج الفلسفي الاعلى وحجر الزاوية الذي تقوم عليه العلوم(1) وقد انتهى الى ان للجدل طريقين هما: الجدل الصاعد والجدل النازل، فالانسان في حد ذاته يلاحظ الجزئيات ثم يرتفع منها الى الطبيعة العقلية العامة التي تربط بينهما ثم ينطلق منها الى معقولات اعلى مرتبة، وهكذا يستمر ارتفاعه من الافراد الى الأنواع الى الاجناس حتى يصل في النهاية الى جنس الاجناس الى الفكرة الاكثر حقيقة والاعلى مقاماً وما هذه الفكرة الا مثال الخير التي تكون رؤيتها رؤية مباشرة وحدس عقلي، بيد ان هذه العملية في رأي افلاطون لابد ان تكتمل بعملية اخرى يهبط فيها الانسان من الاجناس العالية إلى الأنواع التي تندرج عنها ثم الى الافراد التي يشتملها كل نوع. ((.... وله ان يسير في هذا الهبوط على منهج التحليل او باستخدام القسمة الثنائية المستنيرة بحدس المثل))(2).

يشير (افلاطون) من خلال هذه المفاهيم جميعاً الى المعرفة العقلية اذ ان

=

الخالدة عن عالم المثل وهي تتأمل فيها قبل تجسدها في الجسد الفاني. وقد تصور تعاليمه عن المجتمع دولة استقراطية مثالية قاعدتها العمل العبودي، والدولة يحكمها الفلاسفة- الحكام ويحرسها الجنود، وقد لعبت تعاليمه دوراً هاماً في التطور اللاحق للفلسفة المثالية. (للمزيد ينظر: روزنتال. م، الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص40-41.

(1) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكنط، مصدر سابق، ص15.

(2) امام، امام عبدالفتاح: المنهج الجدلي عند هيغل، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982، ص58- 59.

المنهج الجدلي يتمثل بالجدل الصاعد من المفاهيم العامة الى ارقاها والهبوط من اشد التصورات عمومية الى اقلها (الجدل النازل)[1]. لذلك فالمفهوم عند افلاطون ليس مجرد فكرة في العقل بل هو شيء له حقيقته الخاصة به وما ليس له حقيقة هو الشيء الذي تدركه الحواس. فالمفاهيم مثل العدالة والخير هي حقائق موضوعية مثالية لها صفة ما فوق الحواس، لذا فاننا لا يمكن ان نفرق الجميل والرائع بحواسنا بل بالعقل، وهذا ما يسوغ حصول الجدل الصاعد في فكرة الجمالي، اذ ان كل شيء زمني في هذا العالم هو صورة لمثال ابدي موجود في عقل الالهة[2].

ان المنهج الجدلي لافلاطون- من وجهة نظر الكاتب- يتسم بالنزعة العقلية فهو ينطلق في تفسيره للاشياء والظواهر من رؤية مثالية علوية.

يعد (ارسطو)[*] (384-322 ق. م) **Aristotle** الجدل علماً او منهجاً

(1) روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص41.

(2) عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، ط1،جروس بيرس،طرابلس-لبنان،1966، ص54.

(*) ارسطو: فيلسوف وعالم موسوعي ومؤسس علم المنطق، ولد في ستاجيرا وتربى في اثينا، انتقد نظرية المثل لافلاطون، تأرجحت فلسفته بين المثالية والمادية، وقد ميز في الفلسفة بين: 1. الجانب النظري الذي يتناول الوجود ومكوناته وعلله وأصوله. 2. الجانب العملي الذي يتناول النشاط الانساني. 3. الجانب الشعري الذي يتناول الابداع، وموضوع العلم عنده هو العام الذي يمكن التوصل اليه عن طريق العقل، ومع ذلك فان العام لايدرك الا بالجزئي الذي يدرك بطريقة حسية ولا يعرف الا عن طريق الجزئي. وقد ميز بين علل اولية أربع هي: (1) المادة أي الامكانية السلبية للصيرورة. (2) الصورة الماهية (ماهية الوجود) وهي تحقق ما ليس الا امكانية في المادة. (3) بدء الحركة. (4) =

علمياً كما عده افلاطون حيث رفعه الى هذا المقام، بل انه الاستدلال المحتمل والمستعمل في الخطابة خاصةً، فقد اعاده الى معناه المتعارف فحده بانه: ((الاستدلال بالايجاب او السلب في مسألة واحدة بالذات مع تحاشي الوقوع في التناقض والدفاع عن النتيجة الموجبة او السالبة))، ولا يمكن ذلك بالاسناد الى حقائق الاشياء لان المقدمات الصادقة لا تنتج النقيضين في آن واحد فلا يقوم الجدل الا على مقدمات محتملة، أي آراء متواترة مقبولة عند العامة او عند العلماء[1].

يرى ارسطو ان اول مبادئ المعرفة هي ادراك الشيء قبل ادراك ماهيته اذ ان صور المحسوسات موجودات حقيقية في الواقع، اما ادراك مفاهيم الماهيات فيتم بتجريدها من المادة وتعقلها، وهو في ذلك يختلف عما يقوله افلاطون من ان ادراك الماهية يكون قبل ادراك الشيء، فارسطو يرى ان الماهية مغمورة في المادة لا مفارقة لها، ولابد من قوة تستخلصها لتجعلها صالحة للتعقل، أي تخرجها الى عالم الفعل، وهذه القوة هي العقل[2]، فموضوع العلم عنده هو العالم

=

الغاية، واعتبر الطبيعة كلها تحولات متتابعة من (المادة) الى (الصورة) وبالعكس، ونسب كل فعل الى الصورة التي ارجع اليها بداية الحركة وغايتها. والمصدر الاول لكل حركة هو (الله) المحرك الاول الذي لا يتحرك. ويرتبط المنطق الصوري عند ارسطو ارتباطاً وثيقاً بنظرية ⇦ ⇦الوجود ونظرية المعرفة ونظرية الحق. وفي نظرية المعرفة ميز بين اليقين الواضح والمحتمل الذي يدخل في باب الظن، وغاية العلم القصوى عنده هي تعريف الموضوع وشرط هذا هو الجمع بين الاستنباط والاستقراء. (للمزيد: ينظر: روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص19-20).

(1) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص130.

(2) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص64- 65.

الذي يمكن التوصل اليه عن طريق العقل، ورغم ذلك فان العام لا يوجد الا في الجزئي الذي يدرك بطريقة حسية ولا يعرف الا عن طريق الجزئي، وان شرط المعرفة بالعام هو التعميم الاستقرائي الذي يكون مستحيلاً بدون الادراك الحسي[1]، فالتجريد العقلي عنده تابع للوجود الحسي وهو نتيجة من نتائجه ولا وجود له الا بوجود العقل[2]، أي ان المعرفة عنده تبدأ دائماً من التجربة الحسية المباشرة التي هي مصدر لكل معرفة، والحس يعطينا المادة الخام للمعرفة الا انه يعطيها معلومات مفككة، فلابد من تدخل العقل لتنظيم هذه المعلومات وربط بعضها بالبعض الآخر واستخلاص ما يمكن استخلاصه منها من خلال قواعد المنطق[3]. وهذا ما يؤكد ان فلسفة ارسطو هي فلسفة منطقية، وكل شيء فيها يدور على منوال التجريد، فيستقصي الفكرة من الفكرة، وهي فلسفة واقعية تفيض على الوجود المحسوس، بينما عرفت فلسفة افلاطون بمثاليتها، فهو يعد التجريد الحقيقة القصوى التي لا حقيقة غيرها والتي يستخدمها كل وجود مبرر وجوده، وما العالم المحسوس سوى ظل له[4]. فالمعلوم ان افلاطون يقول بعالم المثل (عالم الصور) وهو عالم الحقائق وعالم المادة هو عالم الاوهام، والصور مفارقة للمادة فهي جواهر تقوم بذاتها ولا تحتاج الى ما تقوم به غير ذاتها فهي مبدأ كل وجود وكل وجود انما منها يستفيد وجوده.

---

(1) روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص19.

(2) مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص156- 157.

(3) المصدر السابق: ص162.

(4) مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص 156- 157.

بيد ان أرسطو ينكر هذه المفارقة انكاراً تاماً ويرى تلازم الصورة(*) والمادة تلازماً ضرورياً بحيث لا يمكن فصل أحداهما عن الأخرى الا في الأمر الذي يتعلق بالإلوهية، (فالله) صورة محضة قائمة بذاتها لا تشوبها شائبة مادية، وما عدا ذلك فلا تنفك الصورة عن المادة ولا تفرقة بينهما الا في الذهن وعلى سبيل التجريد ومن اجل العلم فقط وبالتالي لا وجود للمثل[1]. ومن هذا المنطلق فان رؤية أفلاطون للجمال رؤية متعالية تسمو على الذات وعلى العالم في حين يرى فيه أرسطو نموذجاً باطناً في العقل البشري ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا، فليس هناك مثال يتجاوز حدود الانسان فكل شيء موجود فينا نحن حتى المثال ذاته يكون موجوداً في الانسان[2].

اما (الرواقيون) (**) stoics- الذين يمثلون احد مسارات الفلسفة المثالية

(*) الصورة: وهي عند الفلاسفة مقابلة للمادة، وهي ما يتميز به الشيء مطلقاً، فاذا كان في الخارج كانت صورته خارجية، واذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية. غير ان المادة لا تتعدى عن الصورة الحسية. (ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، ط1. ذوي القربى للنشر، مطبعة سليما نزاده، 1385هـ، ص742.

(1) مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص189- 190.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مصدر سابق، ص63.

(**) الرواقية: مذهب احدى المدارس الفلسفية اليونانية الكبرى في العصر الهلينستي، وسميت كذلك نسبة الى الرواق الذي كان يعلم فيه مؤسسها (زينون الكتيومي)، وهي صورة من صور مذهب وحدة الوجود، تعد الجوهر ناراً لطيفة هي في آن واحد قوة ومادة واشتهرت خاصة، بارائها الأخلاقية. (للمزيد: ينظر: مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأقيرية. القاهرة، 1979، ص93).

والذين يعدون اللوجوس (العقل) بمثابة المبدأ الاساس العام - فتقوم فلسفتهم على المطابقة بين المادة والروح. فهم في الوقت الذي يقولون فيه بالمادة يرفضون القول بالجوهر الفرد، فالمادة عندهم متجزئة الى مالا نهاية، وان مرجعيات هذه الاجزاء قوة حية ذات عقل تعمل بوحيه، وهذه القوة هي (النار) التي تملك الاجزاء في الجسم الواحد، كما تصل اجزاء العالم فتجعلها كلاً واحداً، والعالم في نفسه (نار) عاقلة، أي ان الشيء الروحي هو شيء مادي، أي انه (نار)[1]، ويرى (الرواقيون) ان المحسوسات هي الاصل في كل معرفة، وقد فسروا الأحساس تفسيراً مادياً بانه انطباع اثر المحسوس في النفس، وان التصورات الحسية المتجمعة عند الانسان يتكون له عنها تصوراً كلياً، لكن هذا التصور الكلي ليس غير مجموعة التصورات المحضة[2]. كما انهم يرون الاخلاق في معناها العام العمل وفقاً لقوانين العقل، وفي سير الانسان بمقتضى العقل انما يسير بمقتضى الطبيعة لان العقل والطبيعة شيء واحد[3].

في حين عارض (الابيقوريون) (*) (Epicurean) الرواقيين فعدوا مبدأ

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص72.

(2) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، مصدر سابق، ج1، ص540.

(3) المصدر السابق: ص530.

(*) الابيقوريون: ينسبون الى ابيقور (341- 270 ق.م) الفيسلوف المادي الالحادي. يقوم مذهبهم على خلود المادة، وقد احي ابيقور المذهب الذري لديمقريطس وادخل عليه فكرة (الانحراف)- الا في (المشروط بظروف داخلية)- للذات عن مسارها لكي يفسر امكان تصادم الذرات المتحركة في الفضاء الخالي بسرعة متساوية، وابيقور حسي في نظرية المعرفة، فالأحاسيس صادقة بذاتها لانها تنطلق من الواقع الموضوعي اما الاخطاء فتنشأ عن تفسير الأحاسيس، وهدف المعرفة تحرير الانسان من الجهل والخرافات، ويبرر المتع =

العالم هو الذرات والفراغ ويقوم الجدل عندهم على الاخلاق التي تعتمد مقياس الفرد اصلاً لها وان وراء هذه المقاييس الحسية مقاييس عالية روحية، والأصل في كل فعل اخلاقي ان يتجه الى تحصيل اللذة وتجنب الالم.

ويرى (الابيقوريون) ان الحس هو اصل كل معرفة[1] وان لدينا من الأفكار سلسلة من الادراكات الحسية تحتفظ بها الذاكرة ثم نتناولها بالموازنة والمقارنة الى الاحكام الكلية بالادراك الحسي الذي هو مقياس صحيح وما ينبى عليه من الادراكات والاحكام صحيح ايضاً[2] كما ان الشيء الحقيقي هو الذي يفعل وينفعل وما دون ذلك ليس بشيء حقيقي وهو الجسم فحسب، لذا أنكروا ان يكون هناك ثمة وجود غير الوجود المادي المحسوس المنفعل الفاعل[3]. وقد اعتبروا الذرات هي أصل هذا الوجود وهي متحركة بذاتها وحركتها تكون من اعلى الى اسفل لكنها تنحرف قليلاً وهي تسقط بسرعة واحدة في الفضاء فتلتقي وتؤلف المركبات والحياة نشأت من هذا التأليف مصادفة واتفاقاً[4].

يرى الكاتب ان المنهج الجدلي للابيقوريين هو منهج جدلي مادي يشوبه الزهد حيث انهم فسروا الوجود على الأساس المادي الصرف: (الذرات أصل

=

العقلية القائمة على المثل الاعلى الفردي للاخلاق من الالم وتحقق حالة هدوء ومتعة للروح. للمزيد: (ينظر: م. روزنتال، الموسوعة الفلسفية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص8- 9).

(1) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، مصدر سابق، ص: 82.

(2) الجسر، نديم: قصة الايمان: مصدر سابق، ص48.

(3) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، المصدر السابق، ص83.

(4) الجسر، نديم: قصة الايمان ،المصدر السابق، ص48.

الوجود)، ثم أسلوب حركة الذرات الذي عُدّ الأساس في تفسير حركة الفرد الضرورية للأخلاق فضلا عن اللذة ومفارقة الألم كمقياس للخير واعتمادهم الحس كأساس للمعرفة.

مما تقدم يخلص الكاتب الى الفكر اليوناني ينقسم الى ثلاثة خطابات فلسفية:

1. الخطاب الطبيعي.
2. الخطاب الانساني.
3. الخطاب التوفيقي (التوفيق بين المادة والروح).

فيما يظهر الخطاب الطبيعي باتجاهين فلسفيين هما:

أ. الخطاب المادي المتمثل بفلاسفة الثبات كطاليس- بارمنيدس- زينون.

ب. الخطاب الروحي العرفاني المتمثل بفلاسفة التغيير كفيثاغورس وفلسفته الممتدة الى الأورفية(*).

اما الخطاب الثاني أي الخطاب الانساني المتمثل بالفلاسفة السوفسطائيين،

(*) الأورفية orphism: تيار فلسفي يوناني أسطوري قديم ظهر في القرن 18 ق.م ارتبط بالشاعر الأسطوري (اورفيوس) وكانت تعاليم الأورفية تركز على نظرة الفلاحين المعدمين والعبيد الى العالم في معارضتهم للأساطير التي تعتقد ان الحياة الآخروية تعد استمراراً للحياة على الأرض، وتعتبر الروح نوعاً من الوجود الجسمي ومع ذلك فان الأورفية ربطت الحياة الآخروية بالرحمة والحياة على الأرض بالالم، واعتبرت حلول الروح في الجسم سقوط لها من العالم الآخر، وقد اثرت النحلة الأورفية تأثيراً كبيراً على الفلسفة المثالية اليونانية القديمة. للمزيد: ينظر (روزنتال. م، الموسوعة الفلسفية، ط2، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص65.

فقد اعاد صياغة الفكر الفلسفي ونقله من الاهتمام بالطبيعة الى الاهتمام بالانسان بوصفه مركز الوجود.

وفيما يتعلق بالخطاب الثالث أي الخطاب التوفيقي والمتمثل بالفلاسفة: سقراط، افلاطون، ارسطو، فقد جمع بين الاهتمام بالانسان والاهتمام بالطبيعة ببعديها المادي والروحي. واعاد قراءة الموروث الفلسفي القديم بحسب الاتجاهات السابقة (الطبيعي- الانساني).

الا اننا مع الخطاب التوفيقي نلمس ان هناك رؤية قد هيمنت على الخطاب الفلسفي في موقفه من مفهوم الجدل في علاقة التشخيص مع التجريد وهي الرؤية المعرفية التأملية والتي تقوم على التمركز حول العقل على حساب التجربة وحول الروح على حساب الجسد وحول عالم الماهيات على حساب الواقع المادي، فتكونت وفقها جدلية فكرية تقوم على اعتبار العقل كمصدر اساس للمعرفة وتهميش دور الحس والتجربة واعتبارها تابعة للمركز الذي هو العقل، واعتماد عالم الماهيات بوصفه عالم حقيقي يجعل المعرفة ممكنة ويقينه على حساب عالم الظواهر المادي، فغدا الجدل ببعديه يقوم على اتخاذ العقل، الروح، التأمل، التجريد، هو المركز وجعل، التجربة (الحس)، الجسد، التجريب، هو الهامش، مما جعل الجدلية تقوم على مرتكز أحادي الجانب، أي انها تعطي الأهمية الكبرى لما هو مجرد، وهي نتيجة طبيعية للطابع التأملي للفلسفة اليونانية.

ثانياً: الأفلاطونية المحدثة:

يُعد (افلوطين)(*) (205-270م) **plotin** احد اقطاب هذا الاتجاه الفلسفي

(*) افلوطين: فيلسوف مثالي يوناني ولد في مصر وعاش في روما، يعتبر مؤسس الافلاطونية الجديدة التي ضاعفت من تصوف تعاليم افلاطون. وعملية تطور العالم في نظرة تبدأ =

ويقوم الجدل عنده على العلاقة السلبية بين الـروح والمـادة والتعـارض مـا بـين الذات والموضوع، فالوجود الحقيقي عنده انما هو وجود الذات في اعمق حالاتها واشـدها اسـتقطاباً، وبالتـالي عنـدما تسـتغرق الـذات في الأول وتوغـل فيـه. و(افلوطين) يصنف الوجود إلى اقانيم ثلاثة:

أولها الوجود الحقيقي وهو وجود الأول او الواحد او (الله) تعالى، المطلـق اللامتناهي الذي لا يوصف، ثم يليه وجود العقل ثم يليـه وجـود الـنفس، واما المادة فانها سلب للوجود وظل له وانها عدم[1].

يعد الأول (الواحد) عند افلوطين مبدأ الوجود وعلته وان الأشياء صادرة عنه بطريق الفيض او الصدور لانه مبدأ جميع الأشياء ومنه ينبثق كل شـيء وهـو مصدر الكائنات ومفيضها ومفيـدها[2] وان الأشـياء انمـا صـدرت عنـه في نظـام متدرج يتمثل بالشعاع الساقط منه بواسطة العقل الى النفس ومنها الى العـالم، ثـم

=

بالالهي الذي لا يمكن الاحاطة به والتعبير عنه، فهناك (الواحد) الذي هو المصدر البـاطني للوجود جميعه وهو ينبثق في البدء كعقل كلي، ثم كنفس الله. وبعد هـذا كنفـوس جزئيـة كاجسام جزئية تشتمل المادة التي يعتبرها افلوطين (لاوجون). وموضوع الحيـاة الانسـانية عنده هو الصعود الى الواحد، ويمكن تحقيق ذلك بتقييد الميـول الجسـدية و كـذلك بترقيـة القوى الروحية بما في ذلك قـوى الادراك. ويحقـق الـنفس في اقصـى حالـة مـن حـالات الوجد الصوفي، ابان الصعود، للاتحـاد بـالله الاضـداد فمبـدأ الاضـداد ووحـدتها يحـدد التناعم والجمال، الشر والقبيح في العـالم. (ينظـر: م. روزنتـال: الموسـوعة الفلسـفية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص42.

(1) مرحبا: محمد عبد الرحمن: تاريخ الفلسفة اليونانية مـن بـدايتها حتـى المرحلـة الهلنسـتية مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص328.

(2) المصدر السابق، ص331.

يتضاءل فيكون كل مرتبة ادنى من التي تسبقها واعلى من التي تليها في الحقيقة والكمال والخيرية حتى يخبو هذا الشعاع او يكاد يخبو، وبهذا التضاؤل يتحول الوجود الى عدم او يصدر العدم عن الوجود ويتلاشى النور في الظلام او يصدر الظلام من النور ويتبدد الخير في الشر او يصدر الشر عن الخير، وبهذا يؤكد افلوطين في حدود نظريته (الفيض) جدلاً نازلاً وجدلاً صاعداً من من (العلة الى المعلول ومن المعلول الى العلة)، ويرى (افلوطين) ان المادة هي اصل النقص وهي الطرف الادنى في سلسلة تدرج الموجودات، فالعالم المحسوس هو درجة دنيا من درجات المعرفة لا توصل الانسان الى درجة اليقين، لذا يجب على الانسان في سلوكه نحو (الله) ان يتجرد من الحس لكي ينتهي الى الوحدة والسكينة[1]. وفي حدود نظرية الفيض (يكون الجمال المتحد بالله هو الاكمل والاسمى، في حين تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتدعنا عن الجمال الالهي، لذا على الفنان ان يتخلص من قيود البدن ونوازع الحس وان يتطهر ويتسامى عن المثول امام الجمال الجزئي وان يصعد بعالمه ماراً بمحطات روحية تمثل الاقانيم الثلاثة الى ان يتحد بالله مُبدأ الكون وسر عظمته ووحدته وجماله، هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله فيتكشف للفنان الجمال العلوي الابدي[2].

من خلال هذه الرؤية الصوفية الافلوطينية- وكما يرى الباحث-يتجلى مبدأ الارتقاء الروحي الذي يستند الى مفاهيم عرفانية تتمثل بسعي النفس الى التجرد عن المادي والارتقاء الى المراتب الخلقية العليا وصولاً الى عالم الكمالات الروحية الذي يتحقق فيه سمو الروح وصفائها.

(1) المصدر السابق، ص339.

(2) عباس، رواية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مصدر سابق، ص67..

ثالثاً: الفلسفة المسيحية:

اتسمت الفلسفة اليونانية بتوجهاتها الدنيوية المَحضة إذ انها لم تواجه مشكلات لاهوتية، وظل التفكير الأخلاقي اليوناني بعيد الصلة عن الميتافيزقيا، لكن في العصور الهلنستية-خاصةً عند الروحانين- تسللت الى الأخلاق نغمة استسلام انتقلت فيما بعد الى الفرق المسيحية الأولى، وعندما سيطرت العقيدة المسيحية على الغرب طرأ على الموقف الأخ. لاقي تغيير جذري، إذ نظر الانسان المسيحي الى الحياة الأرضية انها مرحلة اعداد لحياة آنية أعظم شأناً[1]. وكانت أدبيات هذه الثقافة تنبثق عن مثال اعلى تحدده التوراة والانجيل فلا يملك المسيحي حرية التفكير الا في داخل النطاق الذي حدده النقل، وان الفلسفة لذلك يجب ان تكون في خدمة الدين، وان المعرفة ينبغي ان تستهدف سبيل النجاة الذي يعد الغاية العليا للسلوك الانساني[2].

وبذلك مثلت الثقافة المسيحية بعداً روحياً يكون الوعي في اطارها وعياً روحياً غير حسي وغير مادي وأزلي، فجميع الحاجات والأهداف حاجات وأهداف ذوات افق روحاني قابل للتحقق على المستوى الحياتي باقل قدر ممكن من اللجوء الى الجسديات، وهي بذلك تختلف عن الثقافة الرومانية ذات الطابع الحسي المادي (فالواقع لديها مادي غير قابل للتجريد)[3].

خلص (اوغسطين) (354-430م) **Aujustine** الى الجدل عن طريق

(1) رسل، برتراند: حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، عالم المعرفة الكويت، 1983، ج1، ص300.

(2) بدوي، عبد الرحمن: فلسفة العصور الوسطى، ط1، دار القلم للنشر، بيروت، 1979، ص: ز.

(3) معتوق، فرردريك: تطور علم الاجتماع، ط2، المعرفة، بيروت، 1982، ص95.

الشك، فهو يرى ان هناك حقيقة يقينية هي الشك، وان هذه الحقيقة تقتضي أيضاً حقائق اخرى مرتبطة بها وهي الحياة والتذكر والعلم والحكم والارادة، وذلك لان الانسان الذي يشك يحيا والذي يشك يعلم انه يشك والذي يشك يريد اليقين والذي يشك يتذكر ما يشك فيه والذي يشك يحكم بان الحقائق لا يمكن ان تؤخذ مباشرة بوصفها شيئاً يقينياً، وان هذا كله يعني ان الشك موجود وهو حقيقة ثم ان العمليات النفسية المتصلة بهذا الشك هي أيضاً حقائق يقينية[1] أي ان الانسان من خلال الشك يدرك وجوده ويدرك انه حي[2].

وبرغم اقراره بالعالم الحسي والمادي كحقيقة ووجود الا انه يعده قاصراً عن اكتشاف المعرفة لان المعرفة الحسية تؤدي إلى الايمان فحسب لا إلى العلم اما المعرفة التي تؤدي إلى العلم فهي معرفة الحقائق الأزلية الابدية وهي موجودة بطبيعتها في النفس الإنسانية وهذه المعرفة لا يمكن استخلاصها من الحس لانها مفترقة عنه لذلك لجأ (اوغسطين) بفكره الأفلاطوني الحديث الى نظرية الاشراق والاشعاع فيرى ان هناك نوراً ازلياً أبدياً كالشمس الذي تستطيع من خلالها ادراك الحقائق وهذه الحقائق الموجودة في النفس هي في الحقيقة فيض من النور الاول الذي هو الله[3].

من الآراء الفلسفية الآنفة الذكر يرى الكاتب مدى تأثر فلسفة اوغسطين بفلسفات فيثاغورس وافلاطون وافلوطين، واتضح ذلك فيما يتعلق بصورة الكون وانتظامه وتناسبه والجدل الصاعد ونظرية الاشراق والعقل الباطن وما الى ذلك.

---

(1) بدوي، عبد الرحمن: فلسفة العصور الوسطى، مصدر سابق، ص23.

(2) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة، مصدر سابق، ج1، ص250.

(3) بدوي، عبد الرحمن: فلسفة العصور الوسطى، مصدر سابق، ص24-25.

اما (توما الاكويني)(*) (1125- 1274م) Thomas Aquinas فتمتاز فلسفته بانها فلسفة ذات مسحة دينية لاهوتية (**)، من خلالها يضع الحقائق الايمانية في صدارة مفاهيمه الفلسفية، حيث جعلها الاساس في تحصيل المعرفة.

يربط (توما) بين التركيب اللاهوتي للحقائق المنزلة والتركيب الفلسفي للحقائق التي يمكن للعقل النفاذ إلى كنهها، وهناك حقائق فلسفية يمكن للعقل من ادراكها لكن في نفس الوقت هناك حقائق كالحقائق الإيمانية تتجاوز قدرته لكن الاستدلال في مضمار الايمان ممكناً، لذا فقوام الاستدلال كله، استنباط النتائج من حقائق الايمان المنزلة منزلة المقدمات بدون الية محاولة للبرهان عن هذه الحقائق عينها، وهو يرى انه ((لا يمكن للعقل البشري ان يبلغ مملكته الفطرية إلى

(*) (توما الاكويني): فيلسوف ولاهوتي كاثوليكي وهو ابن كونت دي اكوينو بايطاليا الجنوبية. تلقى العلم اولاً في دير للبندكتيين. ثم التحق في الرابعة عشرة بكلية الفنون بجماعة نابولي وفيها دخل رهبة الدومنيكان وفي سنة (1245) أرسل إلى باريس حيث تتلمذ لألبرت الأكبر لمدة ثلاث سنوات، وبعد أربع سنين عاد إلى باريس للتحضير لأجازة اللاهوت، وبعد حصوله على الإجازة بالتدريس صار أستاذاً في الحادية والثلاثين فاخذ احد الكراسي المخصصة لرهبته في الجامعة وبعد ثلاث سنوات عاد الى ايطاليا سنة (1259) واستمر يدرس في جامعاتها الى حين وفاته، وفي سنة (1879) أعلن الفاتيكان ان فلسفة توما الاكديني الفلسفة الحقيقية الوحيدة للمذهب الكاثوليكي.

للمزيد ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص158).

(**) اللاهوت: علم اللاهوت عند المسيحيين هو علم الكلام عند المسلمين، وموضوعه البحث في وجود الله عزوجل وذاته وصفاته، و(لاهوتي) يختص بعلم اللاهوت. للمزيد ينظر: (وهبه: مراد، وآخرون، المعجم الفلسفي، ط2.. مزيدة ومنقحة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1971، ص193).

أدراك جوهر الله بالذات لان معرفة عقلنا تبدأ بمقتضى نمط الحياة الحاضرة بالحس، ولهذا فان ما لا يقع تحت الحواس لا يمكن ان يدرك من قبل العقل البشري الا اذا جرى استنباطه بدءاً من الحواس، والحال ان المحسوسات لا يمكن ان تقود عقلنا الى ان يرى فيها كنه الجوهر الإلهي ولانها لا تعدو ان تكون معلولات لا تضاهي شرف العلة))[1].

يكمن الوجود من وجهة نظر (توماالاكويني) في الجزئيات وحدها، وبقدر ما تقبل الجزئيات وحدها بانها مادة خام، يكون هذا الرأي تجريبياً في مقابل محاولة العقليين استنباط الجزئيات بالعقل[2]، وفي رؤيته الجدلية للوجود، احدث (توم الاكويني) انقلاباً فكرياً ضد النظرية الأفلاطونية الجديدة التي تقول بثنائية في الوجود بين الكليات والجزئيات، او بعبارة ادق ان هناك تسلسلاً متدرجاً للوجود يبدأ بالواحد ويهبط من خلال المثل الى الجزئيات التي هي الادنى من حيث الوجود، ويتم عبور الهوة بين الكليات والجزئيات على نحو ما عن طريق اللوجوس (العقل).

ان المعرفة لدى (توماالاكويني) تنضوي تحت ثنائية يرتبط طرفاها بالعقل ذاته اولهما العقل الذي يستمد مادة فكره من تجربة الحواس، وهناك صيغة معرفية ترى انه لا يوجد في العقل شيء لم يكن من قبل في التجربة الحسية ولكن هناك بالاضافة الى العقل، الوحي بوصفه مصدراً مستقلاً للمعرفة، وفي الوقت الذي يوّلد العقل معرفة عقلية، فان الوحي يزود الناس بالاسماء فهناك أمور

---

(1) برهييه، اميل: تاريخ الفلسفة، العصر الوسيط والنهضة، ط2، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص173- 174.

(2) رسل، برتداند: حكمة الغرب، مصدر السابق، ص297.

بعيدة تماماً عن متناول العقل ولا سبيل الى ادراكها الا بتوجيه من الوحي، وان الايمان ضرورة لخوض غمار المعرفة العقلية، لذلك فلابد للناس ان يؤمنوا قبل ان يستطيعوا الاستدلال بالعقل[1]، لذا ينبغي ان نجعل للعقل مجالاً خاصاً محدداً لا يتعداه، لان طبيعته الخاصة- مركبة من هيولي وصورة- تحول دون ان يدرك ماهية العقول ما يجعلنا نهيب بالوحي (النقل) من اجل تكميل هذا النقص واتمام ما بدأه العقل، أي ان العقل بمفرده لا يستطيع ان يستقل بموضوعه فلابد من انضمام النقل اليه. ومن اجل تحقيق معرفة كل الحقائق المتعلقة بالانسان حيث ان للعقل ميداناً وللنقل ميداناً آخر فهما مختلفان سواء من ناحية المنهج ام من ناحية الترتيب. فالعقل يبدأ دائماً من المحسوس لكي يرتفع منه الى المعقول في حين ان النقل يبدأ من (الله) تعالى كي يصل الى المحسوس وطريقه هو الطريق الاوفق، لأن الله يدرك الاشياء بادراكه لذاته[2].

ينزع (توما الاكويني) الى الاخلاق نزعة عقلية اذ ان الانسان يحصل على السعادة بفعل من افعال المعرفة وان الحكمة تلعب دوراً مهما في الوصول الى السعادة، فيرى ان ما لدينا من نور العقل انما هو اشراق القانون الازلي في الخليقة الناطقة، اذ ان القواعد القويمة لها قوة الالزام في الضمير بموجب القانون الازلي الذي صدرت عنه، وان طاعة هذه القواعد انما يكون بتحقيق هذا النظام وتكريم واضعه[3].

يرى الكاتب ان المنهج العقلي الذي اتبعه (توما الاكويني) في فلسفته الذي

(1) المصدر السابق، ص 296-297.

(2) الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص159.

(3) المصدر السابق، ص162.

ظهر جلياً في محاولاته للتوفيق بين العقل والنقل واعتماد التكامل بين الاحساس والعالم الخارجي أساساً في رؤيته الجدلية لاكتساب المعرفة يوحي بالتأثر الواضح لهذا الفيلسوف المسيحي بالفلسفة الإسلامية وتوجهاتها العرفانية.

رابعاً: الفلسفة الحديثة والمعاصرة:

يرى الكاتب ان هناك ضرورة في تناول الفلسفة الحديثة والمعاصرة رغم إنهما خارج نطاق الموضوع المدروس الذي ينتمي الى فلسفة العصور الوسطى، إلا ان الكاتب القارئ لذلك الموضوع ينتسب الى الفكر المعاصر، وكان لزاماً على الكاتب عرض الطروحات المعاصرة لأنها تمثل المعالجات الفكرية التي كثيراً ما استعان بها الباحثون والدارسون في طروحاتهم وآرائهم، رغم انها تتناول موضوعاً قديماً.

إذا كانت فلسفة العصور الوسطى تقيد العقل والعواطف والإرادة، اذ لم تضع ثقتها بالطبيعة البشرية، فان الفلسفة الحديثة في منهجها تعول على الانسان وتعده معيار كل شيء، كما تعتبر الطبيعة البشرية مصدراً للقيم بدلاً من وحي ما وراء الطبيعة[1]، وتمثل الثورة العلمية في أوربا- والتي مطلعها القرن الخامس عشر- انقلاباً في نظرة الانسان للطبيعة والكون تعلم من خلالها طرقاً جديدة للتفكير، فلم تعد الطبيعة بالنسبة اليه سراً خاضعاً للمعجزات والخوارق بل أصبحت أمراً معقولاً خاضعاً لتصرف الانسان وإرادته، فاكتشاف الانسان للقوانين التي تسير وفقها الطبيعة يعني قدرته على التحكم في الطبيعة والسيطرة عليها.

---

(1) حسن، محمد. حسن: النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1993، ص5.

ارتـبط اسـم الفيلسـوف (ديكـارت)[*] (1596-1650م) **Descartes** باحداث أول ثورة في الفلسفة الحديثة، فقد قام بتطوير المنهج العلمي الجديد واقام تصوراً جديداً للكون بوصفه نظاماً محكوماً بجملة من القوانين الطبيعية الميكانيكية، وبهذا يؤكد (ديكارت) على النظام الرياضي للطبيعة وأهمية العنصر العقلي في العلم الذي يبحث عن النظام والقانون وراء الظواهر، ونشأ عن فلسفته تلك تياران فلسفيان هما: التيار العقلي الذي يفترض ضمناً ان المعرفة الكاملة يمكن الوصول اليها في نهاية الأمر، ثم التيار التجريبي الذي يعد نقطة البداية لفلسفة كانت النقدية[1]. ويبدو ان كلمة (جدل) منذ عصر النهضة بدأت في الاختفاء وحلت كلمة (منطق) محلها وهذا ما يلاحظ اثره في فلسفة ديكارت

(*) ديكارت: فيلسوف فرنسي وعالم فيزيائي ورياضي وعالم فسيولوجيا، استقر في هولنده وكرس نفسه للبحث العلمي والفلسفي. ترتبط فلسفته بنظريته في الرياضيات وعلم نشأة الكون والفيزياء، وهو احد مؤسسي الهندسة التحليلية، وقد نوه بنسبة الحركة والسكون صاغ القانون العام للفعل والفعل المضاد وقد اعتقد ان دورات الجسيمات هي الشكل الرئيسي لحركة المادة الكونية وانها تحد (بناء العالم واصل الاجرام السماوية، وقد قطع بان العلة المشتركة للحركة هي الله، وقد حدد الغاية القصوى للمعرفة بانها تحكم الانسان في قوى الطبيعة. واكتشاف واختراع الاجهزة الفنية وادراك العلل والمعلولات وتحسين ماهية الانسان، والانسان كي تحقيق هذه الغاية عليه ان يرفض الايمان باي شيء الا ان تثبت البرهنة عليه بشكل كامل ولا يتضمن عدم الايمان هذا ان الوجود كله لا يمكن معرفته بل هو منهج الاكتشاف البداية الاصيلة غير المشروطة في المعرفة التي حددها ريكارت بانها ((انا افكر اذن انا موجود)). للمزيد: ينظر (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، ط2، 1980، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص209- 210).

(1) حسن، محمد حسن: النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، مصدر سابق، ص52-53.

التي كان يستخدمها عادة كمرادف للمنطق الصوري(*) وهو يعبر عن مفهومه للجدل بقوله: ((ان علماء الجدل يعرضون لاشكال القياس ويقيمون القواعد التي ترتبط بمقتضاها القضايا ارتباطاً وثيقاً بحيث يبدؤون من قضايا معروفة وينتهون بصورة آلية الى قضايا اخرى تنتج عنها بالضرورة)) ليس هذا فحسب، بل انه يرى علماء الجدل يظنون انهم يسيطرون على العقل البشري حينما يوصون ببعض اشكال الاقيسة التي تنتهي الى نتيجة ضرورية والعقل يستطيع في اغلب الاحيان- اذا وثق بتلك الاشكال- ان ينتهي بفضلها الى نتائج اكيدة على الرغم من انه لا يبذل جهداً في النظر الى الاستدلال ذاته بصورة تتصف بالبداهة. ومن الملاحظ ان ديكارت لا يشعر بالارتياح لرجال الجدل وذلك من خلال ثلاثة أمور هي:

الأول: ان الأمر فيما يتعلق بالجدل شبيه بامر البلاغة والشعر والفنون الغريبة كالمبارزة مثلاً وان المرء لا يربح في تعليمها.

الثاني: ان هذا التعلم يجعلنا نقنع باننا نجهل ما نقوم به بصورة غريزية اذا لم نشك بانفسنا ان هناك جدلاً طبيعياً لا يتعلمه المرء، بل ينمو لديه بالتمرين فحسب.

الثالث: ان الاغراق في دراسة الجدل والثقة بطرائقه امران خطيران مما يجعلنا

(*) المنطق الصوري او يقوم على مجموعة قواعد موضوعة وضعاً ويقوم على دراسة المبادئ والقواعد التي يجب ان يتبعها الفكر في بحثه عن الحقيقة، فاذا كان مبدأ الذاتية في المنطق الصوري يرى الشيء هو نفسه وهو ما يسمى بمبدأ الذاتية او مبدأ الهوهو- وهو مبدأ فكري- فالنبات هو النبات والحيوان هو الحيوان. ينظر: (بالروين، محمد محمد: مذاهب فلسفيه كبرى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 116-117).

نهمل ملاحظة الوقائع التي يقوم عليها الاستنتاج بكل انتباهنا، ومن هنا تأتي الاخطاء ولا تتأتى من عيب التفكير[1].

بني الجدل عند ديكارت على صراع الحواس كونها خادعة دائماً فهو في الحقيقة لا يؤمن باستدلال العقل لأن الناس يخطئون في استدلالهم وهو في هذه الحالة من الشك المطلق يجد شيئاً يقاوم به الشك ذلك حسب قوله: ((اني اشك فانا استطيع الشك في كل شيء ماخلا شكي، ولما كان الشك تفكيراً فانا افكر، ولما كان التفكير وجوداً فانا موجود ((انا افكر واذن فانا موجود))[2]. فهو يشير الى ان الشك دليل الوجود، وعبارته هذه تحمل في طياتها رسالة تفصح ان الانسان انما هو مُعَّرف بعقله وما عليه الا الغور في اعماق نفسه بحثاً عن اليقين فاصبح الذهن المدرك هو الاساس في تلك العملية[3].

لاحظ (ديكارت) من خلال الجدل وجود مادة متحركة، فضلا عن وجود شيء آخر وهو (الفكر) ومهما يكن فان تحويل المادة الى فكر هو بحد ذاته اسهل من تحويل الفكر الى مادة، ويضرب (ديكارت) مثالاً على ذلك وهو اننا بوسعنا ان نتصور ما تؤول اليه الامور في حالة انعدام اعضاء الحس، فكل ما نسميه بالعالم الخارجي ليس اكثر من حلم، ويرى (ديكارت) ان كل ما تؤكده من العالم الخارجي يمكن ان يكون تفسيراً لعناصر وعيناً، وبوسع المرتاب ان يشك في

(1) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو كنط، مصدر سابق، ص21.

(2) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، ط5، دار المعارف للنشر، القاهرة، ص66-67.

(3) ماهروزاده، طيبه: فلسفة كانت التربوية، تعريب: عبد الرحمن العلوي، ط1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001م، ص115.

ذلك، لكن الذي لا يستطيع التشكيك به هو حقيقة ان الانسان يشكك، حقيقة انه هو نفسه يفكر[1].

يؤكد (ديكارت) بذلك وجود الوعي الذي هو دليل وجود الذات لكن برغم هذا البرهان على الذات ان تثبت معها احساسها بذاتها، وعلى هذا النحو تشير عقلانية (ديكارت) الى مذهبه العقلي في الجمال مبرهناً على وحدة العقل والحس[2]، وهذه في حقيقتها رؤية تكاملية يتوخاها (ديكارت) في جدله الجمالي بين العقل والحس باعتبارهما الثنائية التي يتحقق من خلالها الشعور بلذة الجمال، وبرغم تأكيده على المبادئ الفطرية وتقديمه العقل على الحس الا انه يبقى فيلسوفاً مثالياً تجريدياً اكثر مما هو فيلسوف تجريبياً.

اما (كانت)[*] (1724-1804) **Kant** فيرى في الجدل انه منطق الخداع وان الفلاسفة القدماء متفقون على ذلك برغم اختلافهم في فهم معناه، مما يعني ان الجدل في اساسه يتناول مبادئ صورية للفكر، لكن بعض من استخدمه جعل منه اداة لتوسيع معارفنا عن الاشياء ظناً منه انهم قد اكتشفوا بالجدل معارف

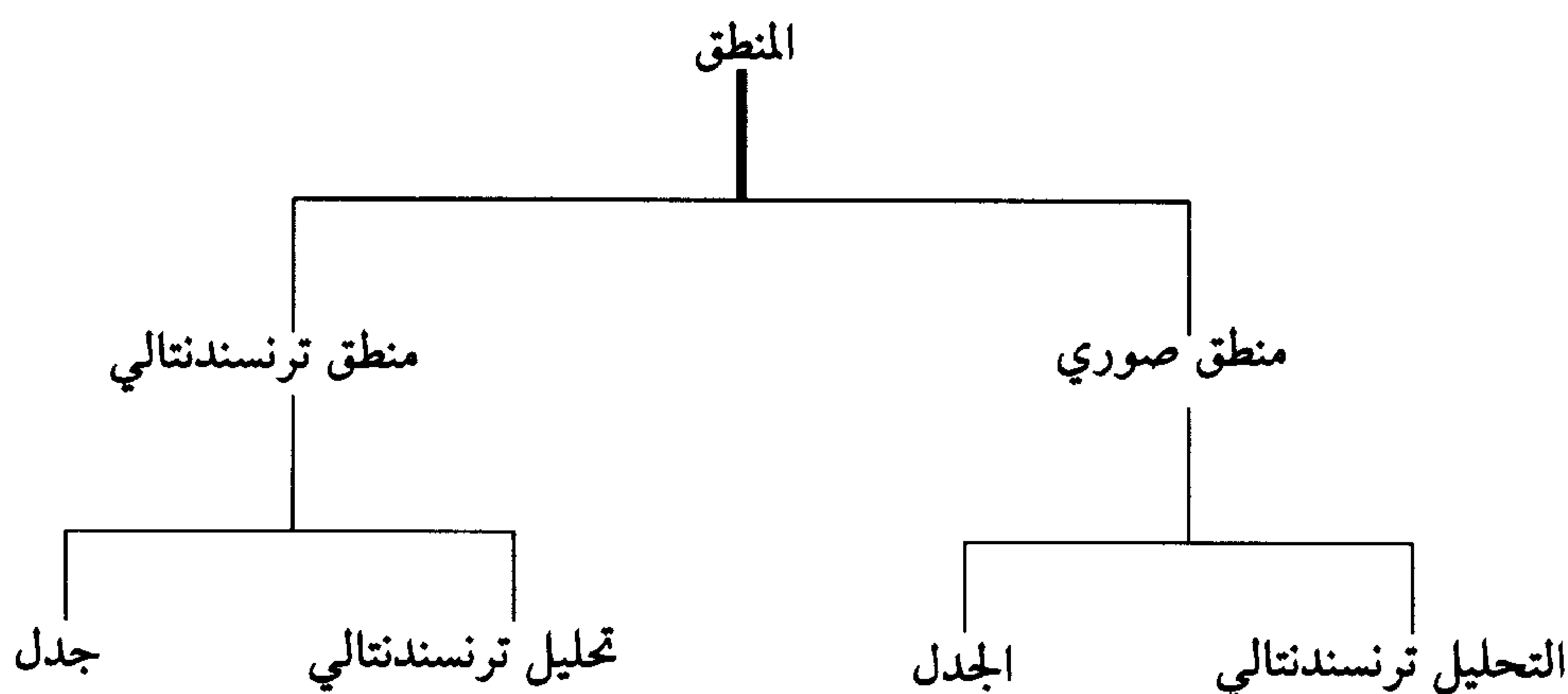
---

(1) هوتون، هكتور: متعة الفلسفة، مصدر سابق، ص56-57.

(2) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، مصدر سابق، ص22.

(*) كانت: فيلسوف الماني ولد في مدينة كونغبرغ من ابوين فقيرين. وكان أبوه يعمل سرّاجا وقد ذهب بعض المؤرخين الى ان اباه ينحدر من أسرة اسكتلندية هاجرت الى بروسيا، وهذا في رأيهم هو السر في الميل الشديد الذي اظهره كانت نحو فلاسفة الانكليز، وقد نشأ كانت في جو مسيحي شديد التقوى نظراً لحرص والدته على تزويده بالثقافة الدينية، وفي سنة 1755 أصبح محاضراً في جامعة كونغبرغ... في عام 1755 كتب رسالة بعنوان (التاريخ الشامل للطبيعة ونظرية السماء). للمزيد ينظر: (كانت، عمانوئيل: نقد العقل المجرد، ت، احمد الشيباني، دار اليقظة العربية، بيروت، 1970، ص20).

جديدة عن العالم. وهو بعد تقسيمه المنطق الى منطق صوري ومنطق ترنسندنتالي(*) (المتعالي)(**) شرع بتقسيمها الى مباحث متعددة يوضحها الكاتب في المخطط ادناه:



مخطط يمثل تقسيم (كانت) للمنطق

ويرى كانت ان موضوع التحليل الترنسندنتالي(***) هو تحليل العناصر او

(*) المنطق الترنسندنتالي: هو الذي يكشف عن قوانين التفكير ويحدد شروط التجربة (كانت) ينظر: (مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص194).

(**) المتعالي: هو ماسما على الواقع فلا يستمد من تجربة ولا يختلط بالعالم الحسي فيقال فكره متعاليه ((والله هو الكبير المتعال)) واستعمله كانت فيما يجاوز عالم التجربة ويقابل بينه وبين الترنسندنتالي الاولي الذي يعتبر شرطاً للتجربة. ينظر: (مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص169.

(***) تحليل ترنسندنتالي: ويريد به كانت دراسة الصور الأولية بالادراك الذهني وتقوم على تحليل المعرفة للكشف عن المبادئ والمعاني الاولية التي تجعل المعرفة ممكنة. ينظر: (مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، مصدر السابق، ص41.

الشروط القبلية التي يصوغها العقل الفعال من اجل ان يكون أي موضوع لادراكنا الحسي ممكناً(1).

اما موضوع الجدل الترنسندنتالي (المتعالي) فهو من وجهة نظره نقدٌ الهدف منه تقييم المعرفة الناشئة من نشاط العقل النظري(*) من أجل اكتشاف الحقائق الواقعة خارج اطار التجربة التي تعد أساساً وعلَة جميع الوقائع التجريبية التي اساسها امور او تصورات اسماها كانت ((المعاني العقلية القبلية)) التي هي عبارة عن النفس والعالم و(الله)، والعقل بذاته يسعى الى تعليل هذه الوقائع التجريبية من خلال العثور على اصول او مبادئ ثابتة، لان قوة الفهم -على أساس احد قوانينها الذاتية - تبحث عن سبب هذه التغيرات، وترى ان كل تغيير متصل بعلة ما فنحصل على العلم بهذه الطريقة، ونتيجة لعدم مناعة العقل بهذا المقدار المعرفي يبحث عن علة لكل علة، أي عن علة غير معلومة، ويرى ان كل مشروط يستلزم امراً غير مشروط، وان كل نسبي يستلزم امراً مطلقاً، فمعرفة المطلق هي المعرفة الوحيدة التي تسير عقل الانسان، ولهذا فالعقل بحاجة الى مبادئ ثابتة من اجل تفسير الظواهر ويسعى لربط كل مجموعة من الأمور التجريبية بصورة مستقلة عن سائر الامور، اذاً فكانت ينسب الأمور الباطنية الى

---

(1) عبد الله، محمد فتح: الجدل بين ارسطو وكفط، مصدر سابق، ص168-169.

(*) العقل النظري: وهو الملكة المتعالية التي تتضمن مبادئ المعرفة القبلية المستقلة عن التجربة والتي تنظر الى العقل من جهة اشتماله على المبادئ القبلية للمدركات العلمية، اما اذا نظرت هذه الملكة- بحسب رأي كانت- الى العقل من جهة اشتماله على المبادئ القبلية لقواعد الأخلاق كان عقلاً عملياً. أي ان العقل النظري ينصب على الادراك والمعرفة اما الفعل العملي فينصب على الأخلاق والسلوك، ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، ط1، ذوي القربى للنشر، مطبعة سليما نزاده، 1385هـ، ص89).

النفس، اما الأمور التي تحدث خارج وجود الانسان فتنسب الى العالم، ولكن تبقى النفس والعالم معلولاين لحقيقة هي نفسها علة نفسها أي (الله)[1].

لذا فالمعرفة الحقيقية عند كانت هي محصلة عمل القوانين الحسية والذهنية، وتعلق هاتين القوتين بعالم المحسوسات والتجربة، لكنه في نفس الوقت يرى وجود منشأين مستقلين لهما في عملية المعرفة وعدم وجود أي تماثل بين هاتين القوتين، وهو بهذا استطاع التوفيق بين تلك الافكار التي لا تقبل التوفيق، فقد عبر عن قبوله بنوعين من الأمور القبلية من خلال فصل الحس عن الذهن والاعتقاد بعدم امكان ارجاع احدهما الى الآخر وهذان النوعان هما:

الأول: العناصر القبلية الخاصة بالحس، أي الزمان والمكان، ويؤلفان صورة المعرفة الحسية ومقدمان على التجربة،

والثاني: المقولات الذهنية والتي هي عبارة عن اربع مقولات هي: الكم، والكيف، والإضافة، والجهة، ويُستشف من ذلك وجود ثلاث قوى فكرية في فلسفة كانت هي: الذهن، والعقل، والحس[2] تدور حول ثلاث مجالات رئيسة: مجال المعرفة الذي يعتمد على ملكة الذهن وهو موضوع نقد العقل الخالص، ومجال الاخلاق الذي يعتمد على العقل وهو موضوع نقد العقل العملي ثم مجال الحس والشعور واللذة الذي يعتمد على ملكة الحكم وهو موضوع نقد الحكم، و(كانت) يأتي بالنقد الثالث من اجل تحقيق الترابط بين عالم الضرورة وعالم الحرية او بين العلم ومجال الميتافيزقيا، اذ ان ملكة الحكم تصبح الواسطة بين الذهن والعقل، ويصبح الشعور باللذة هو الواسطة بين المعرفة والارادة.

---

(1) ماهر وزاده، طيبه: فلسفة كانت التربوية، مصدر سابق، ص173.

(2) المصدر السابق، ص177.

اذن فالمنهج المتعالي عند (كانت) محاولة للتوفيق بين التجربة الحسية التي تقدم مادة المعرفة وبين العقل الذي يقدم شكلاً ينظم هذه المادة، وبذلك يتبنى (كانت) نظاماً من المعرفة الرياضية وآخر من المعرفة الطبيعية، وبمقدار احتواء هذه النظم يمكن الحكم على النظم الجمالية، وقد اتخذ (كانت) من مبدأ العلية(*) ضرورة لقيام هذه النظم والقوانين، اما الحكم الجمالي فقد أسنده الى مبدأ الغائية(**) الذاتية وهو الذي يكفل توافق الطبيعة مع الذات الإنسانية والذي يسير عليه الحكم الجمالي او الحكم المنعكس الذي يرد الجزئي الى الصور الكلية(1).

في حين وظّف (هيغل)(***) (1770-1831م) **Hegele** منطقه الجدلي في

(*) العلية: هي السببية، وهي كون الشيء علة، وتطلق على العلاقة بين العلة والمعلول، ينظر: (صلبيا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، مصدر سابق، ص98).

(**) مبدأ الغائية: هو القول ان كل موجود فهو يفعل لغاية، وان الغايات الجزئية في هذا العالم مرتبطة بغاية كلية، وهذا المبدأ هو المبدأ الذي بني عليه أثبات وجود الله بالدليل الغائي. ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص124).

(1) مطر، اميره حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص96-97.

(***) هيغل: فيلسوف الماني تمرد على النظام الاقطاعي في بروسيا، وفي عام (1818) أصبح استاذاً في جامعة برلين، وقد عكس فلسفته التطور المتناقض لالمانيا، وتتضح ثنائية هيغل من كل كتاباته بما فيها كتاب (ظواهر الروح) وفيه يدرس هيغل تطور الوعي الانساني من علاماته الأولى حتى التطور الواعي للعلم ومنهج البحث العلمي ومبحث الظواهر- الفينومولوجيا- ومبحث ظواهر الوعي من وجهة نظر تطورها. ويتضمن الكتاب المبادئ الأساسية لجدل هيغل وعرضاً استدلالياً لوحدة الفكر والوجود، وهي نقطة الانطلاق في مذهب هيغل، والفكرة المطلقة التي تتطور بذاتها باعتبارها اساس وجوهر العالم كله، ويتضمن: ان كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية تقوم على اساس المطلق- أي الروح والعقل او (الفكرة المطلقة) او (عقل العالم) او (روح العالم) وهذا المطلق ايجابي وايجابيته =

تحقيق المواءمة بين الافكار الفلسفية القديمة مع الأفكار الجديدة التي شهدتها الساحة العالمية آنذاك، وفلسفته المثالية وان تضمنت الجديد من الأفكار لكنها في نفس الوقت لم ترفض القديم، أي انه سعى في تنظيره الفلسفي الى الجمع بين الأصالة والمعاصر، ولم يعد (هيغل) الجدل مجرد عملية استدلال بل عدّه طريقة سير ليس في التدليل العقلي وحده بل في التاريخ والكون أيضاً، وبهذا فقد نحى بالجدل منحىً جديداً، حيث يتألف الجدل عنده من حركة ضرورية تنتقل من الفكرة الى التأليف بين الطرفين[1].

اراد (هيغل) ان يقوم بثورة في اتجاه الافكار على غرار التطور الفكري الذي جاءت به الثورة الفرنسية والذي اظهرت من خلاله نمطاً جديداً له سمات اقتصادية وفكرية جديدة مبتغياً بذلك اثبات روح التغيير للحقائق الخالدة باعتبارها عملية يتم فيها انتقال الفكر من مستوى الى آخر حتى يمكن الرجوع الى فكرة المطلق اذ انه طبق الجدل على الفكر[2]، فالجدل عنده هو جوهر فكرة الديالكتيك، فكرة النمو من خلال المتناقضات وهو عملية التغيير اللانهائي وحركة للفكر الخالص كفكرة تنشأ عنها فكرة مضادة ثم ترك المجال لفكرة ثالثة اكثر شمولاً تتغلب على التناقض عن طريق الحركة الناشئة من الصراع بين

تتألف من الادراك الذاتي، ويرى هيغل ان الطبيعة لا تتطور انما هي المظهر الخارجي للتطور الذاتي للمعقولات المنطقية التي تشكل جوهرها الروحي تطور الفكرة في الفكر والتاريخ (في الروح) أي فلسفة الروح. وقد كان جدله الذي عرضه في كتابه (علم المنطق) 1812- 1816 اسهاماً قيماً في الفلسفة. للمزيد: ينظر (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص 566-567).

(1) عبد الله، محمد فتحي، الجدل بين أرسطو وكنط، مصدر سابق، ص27.

(2) بالروين، محمد محمد: مذاهب فلسفية كبرى، مصدر سابق، ص112- 113.

المتضادات يؤدي الى تحول الشيء الى شيء جديد تنمو في داخله انواع متناقضة وهكذا، فالظاهرة اياً كانت- ليست فقط نتيجة التغيرات السابقة بل انها تحتوي في قلبها ايضاً على بذرة التغيرات المستقبلية[1].

وضع (هيغل) آليته المنهجية للجدل وفق الخطوات الثلاث:

الفكرة of thesis ونقيضها Antithe-sis والمركب sgnthesis.

يرى هيغل ان الانتقال الى الضد نتيجة طبيعية للطبيعة المحدودة او المتناهية لأي تصور او لأي شي وحتى المتناقضات الموجودة في الفكر وفي الطبيعة ليست متناقضات في المنطق الصوري بل هو تصور فكري، ويرى (هيغل) ان هذه المتناقضات تقودنا عن طريق نوع من الضرورة الى صور أخرى[2]، أي ان الجدل عند ه يرتبط ارتباطاً دقيقاً بفكرة العقل، فالجدل تعبير عن طبيعة العقل وماهيته او هو حوار العقل مع نفسه، وبما ان العقل نشاطات مختلفة فهو يعبر عن نفسه - بصورة مختلفة ولكن له بعد ذلك موضوعه الخاص وهذا الموضوع هو ما يسميه (هيغل) بالفكرة الشاملة (**Der Begrift**)[3]، التي يقررها في نسقه الفلسفي على شكل ثلاث مكونات كبرى هي: المنطق (علم الفكرة الشاملة في ذاتها ولذاتها) وفلسفة الطبيعة (علم الفكرة الشاملة في تخارجها الطبيعي) وفلسفة الروح (علم الفكرة الشاملة وقد رجعت الى ذاتها)، وادراك المطلق

---

(1) لويس، جون: مدخل الى الفلسفة، ت: انور عبد الملك، ط3، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص.

(2) عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين ارسطو وكانط، مصدر سابق، ص26.

(3) امام، امام عبد الفتاح: المنهج الجدلي عند هيغل، مصدر سابق، ص87.

والتعبير عن تجلياته هو موضوع فلسفة الروح التي تقف في اعلى النسق الفلسفي عند (هيغل)[1].

ان افتراض الروح المطلق[*] هو محور مذهب (هيغل) وذلك لان كل ما يتضمنه الوجود من ظواهر طبيعية او مادية او نظم انسانية او فكرية انما هي بالتالي مظهر من مظاهر تشكلات الروح، وقانون هذه التشكلات هو ما يسميه (هيغل) بالجدل وقوام الجدل حركة او صيرورة مستمرة او غاية الروح في النهاية ان تعي ذاتها ووسيلتها في بلوغ هذا الوعي، الفن والدين والفلسفة[2].

يمثل الفن لدى (هيغل) حضور وتوفيق المطلق في الحس الظاهر المحدود، وهذا ما يجعل الفن يمثل مكانة وسط بين العالم الموضوعي والفكر المثالي يتسامى

---

(1) إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية- اشكالية التكون والتمركز حول الذات (المطابقة والاختلاق)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997، ص113.

(*) الروح: في تصور (هيغل) وحدة الوعي الذاتي والوعي متحققاً في العقل، كما تصورها ايضاً انها وحدة النشاط العملي، والروح لا توجد الا طالما هي فعالة، ويرى هيغل ان الروح تقهر ما هو طبيعي وتحقق ذاتيتها في عملية الوعي الذاتي. ينظر (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص231).

اما المطلق: فهو مصطلح يستخدم في الفلسفة المثالية يدل على اللامتناهي والابدي والكمال وغير المشروط، والذي لا يتغير أي الكامل بذاته الذي لا يتوقف على أي شيء آخر عدا نفسه ويحتوي في ذاته كل شيء في الوجود ويخلق كل شيء موجود. وفي فلسفة هيغل الروح المطلق يعني المبدأ الكلي. (ينظر: روزنتال. م. الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق ذكره، ص481).

(2) مطر، اميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، مصدر سابق، ص113.

به الى نوع من القصد المثالي المدرك بالعقل[1]. وبذلك ربط (هيغل) بين جدلية الحس والعقل بناءاً على مبدأ الروح المطلق، لذا اعتبر الفن هو التجلي المحسوس للفكره[2]. فمضمونه ليس سوى الفكرة، اما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس الخيالي، ومن اجل تداخل هذين الوجهين في الفن ويستلزم تحول المضمون الى موضوع فني، ان يكون لائقاً لمثل هذا التحول، لان (هيغل) يهدف دائماً الى البحث عن التعقل الباطني في كل موضوع واقعي ومع ذلك فمن المؤكد ان فكر الفنان لا يمكن ان يبقى فكراً مجرداً، ويرى (هيغل) ان اعلى مراتب الحياة الروحية تتمثل في (الروح المطلق)، وحين تصل الروح الى هذا المستوى فانها تستحيل الى شعورٍ واعٍ بمثالية الموضوع الواقعي بمباطنة (الفكرة) او العقل المطلق لكل الاشياء[3].

اقام (الماركسيون) الجدل- بعد استبعادهم المضمون المثالي لفلسفة هيغل- على فهمهم المادي للعملية التاريخية وتطور المعرفة وعلى تعميمها للعمليات الواقعية التي تحدث في الطبيعة والمجتمع والفكر، ويضم الجدل القوانين التي تحكم تطور الوجود، لذا فالجدل المادي عندهم لم يعد جدلاً وجودياً فحسب، بل هو تعاليم معرفية، انه منطق يعتبر الفكر والمعرفة مساويين للوجود الذي هو في حالة حركة وتطور وكذلك مساويين للاشياء والظواهر في حالة الصيرورة في عملية التطور[4].

---

(1) هيغل: المدخل الى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980، ص 123-124.

(2) مطر، اميرة حلمي: فلسفة الجمال. نشأتها. تطورها، مصدر السابق، ص113.

(3) عباس، رواية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن: مصدر سابق، ص141.

(4) روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص161.

صاغ الماركسيون جدلهم المادي في قوانين ثلاثة هي:

1. قانون تحول التبدلات الكمية الى تبدلات نوعية: ويبين كيف تتعرض الاشياء للتبدلات والتحولات الكمية.
2. قانون وحدة المتناقضات وصراعها الذي يكشف عن مصادر كل تطور وعن واقعه الداخلي وقوته المحركة التي يحتويها صراع النواحي المتناقضة والقوى والاتجاهات الخاصة بالاشياء.
3. قانون نفي النفي: ويعكس الصلة المتتالية بين مختلف مراحل التطور ووجهة التطور الرئيسة واتجاهه الأساس الكامن في حركته التصاعدية من الشكل البسيط الى الشكل المعقد ومن الادنى الى الاعلى، يعكس الشكل (الحلزوني) لهذه الحركة(1).

عدّ (ماركس وانجلز)(*) الديالكتيك (الجدل) الاسلوب العلمي الوحيد لمعرفة الحقيقة حيث يدرس الكون في حركته وتطوره الدائبين، وهو باعتماده على منجزات العلم والخبرة العلمية للمجتمع الإنساني يصر على ان الكون حركة لا نهاية لها، توالد مستمر، زوال القديم وانبثاق الجديد، وان مصدر الحركة والتطور في التناقضات الداخلية والظواهر الملازمة للاشياء وتتضح من خلاله عملية التطور وصراع الجديد ضد القديم وحتمية انتصار الجديد(2).

---

(1) جماعة من الأساتذة السوفيت: المادية الدياليكتكيه، نقله عن الروسيه: فؤاد مرعي وآخرون، دار الجماهير، دمشق، ب ت، ص181.

(*) ماركس وانجلز: مفكران المانيان: أسسا الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية والاقتصاد السياسي العلمي، وزعيما (البروليتاريا) العالمية للمزيد ينظر: (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية: مصدر سابق، ص56، 438

(2) سيف، آفانا: اصول الفلسفة الماركسية، ترجمة: حمدي عبد الجواد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1975، ص 14-15.

وفيما يـخص المعرفة، فان المنهج المادي الديالكتيكي يرى ان المعرفـة هـي انعكاس فعال صادق للعالم المادي ولقوانينه في عقل الانسان وان مصـدرها هـو العالم الخارجي المحيط بالانسـان، وهـذا العـالم يـؤثر علـى الانسـان ويولـد لديـه الإحساسات والتصورات والمفاهيم المناسـبة، وان اسـاس العمليـة المعرفيـة هـو التطبيق والنشاط المادي للناس[1]. كما ان الصور التي تقـوم علـى الاحساسـات والادراكات هي انعكاسات وصور للعالم المادي شأنها شـأن هـذه الاحساسـات والادراكات[2] وهذا ما يعني الترابط الوثيق بين المادية والـديالكتيك في الفلسـفة الماركسية.

اكد (لينين) (1870- 1924) **Lenin** الحقائق تلك من خلال رؤيته لمفهوم الديالكتيك، فهو يرى ان الديالكتيك هو المعرفة الحسية المتعددة الجوانب ((والتي تتكاثر جوانبها باستمرار ابدي)) والفروق التي لا حصـر لهـا بـين مختلـف طـرق معالجة الواقع وتناوله، ((وهذا العدد المتكاثر باسـتمرار الجوانـب (الـديالكتيك) والفروق التي لا حصر لها بين مختلف طرق معالجة الواقع انما هو انعكاس لتعقـد المادة المتطورة ولتعدد أشكالها الذي لا نهاية له))[3].

وترى المادية الديالكتيكيـة في ثنائيـة (الحسـي- المجـرد) انهمـا كعـاملين في التوصل الى جوهر الشيء وان المجرد هو وسيلة لبلوغ المحسوس اذن المحسـوس في التفكير هو اكثر المعارف عن الاشياء عمقاً واغناها محتـوى وهـذه المعرفـة تفـوق

(1) سعيد، الياس: مذهب المادية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1971، ص21.
(2) جماعة من الاساتذة السوفيت: المادية الدياليكتيكيه: مصدر سابق، ص149.
(3) المصدر السابق، ص184.

المعرفة المجردة لانها تعكس مختلف جوانب الشيء الجوهرية في صلتها بعضها بالبعض الآخر[1]، وهذه الثنائية في وحدتها الداخلية الديالكتيكية تشكل الجمال وهذا الجمال بشكل عام هو كل مصير انفعالي مشبع الى حد ما بالروح الاجتماعية[2].

يرى الكاتب ان الرؤية الجدلية للماركسية قد تركزت حول المادة باعتبارها اصل الوجود والتطور- وعلى حركتها وديموميتها وبذلك أقصت في تنظيرها الفلسفي، الروحي وعلاقته بالمادي.

اما (برجسون)[*] (1859-1941م) **Bergson**- الذي اتسمت فلسفته بالروحانية اذ شيدت أسسها على المعرفة الميتافيزيقية (الحدسية) واتخذت المنهج الاستبطاني أساساً في تفسير حقائق الاشياء، فهو ينطلق في منهجه الجدلي من مفهوم الحدس.

يرى (برجسون) ان الجدل منبع كل تطور للحياة من خلال التضاد القائم

---

(1) جماعة من الاساتذة السوفيت: المادية الدياليكتيكيه: مصدر سابق، ص354.

(2) عدد من الفلاسفة السوفيت: الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة: يوسف الحلاف، مراجعة اسماء صالح، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق 1968، ص126.

(*) برجسون: فيلسوف فرنسي كان استاذاً للفلسفة لكلية (كليرمون- فيران) بأوفيرون في بادئ الامر ثم (بالكويهج ديفراش) بباريس فيما بعد، وقد وضع فلسفة التطور الخلاق التي كان لها الأثر الملحوظ في الأدب والفلسفة في السنوات الاولى من القرن العشرين، ولم تكن هذه الفلسفة مجرد نظرية رومانسية تتشبه بعلم الحياة في قولها و (القوة الحيوية) لتقادم الافكار المادية والآلية عن تطور الحياة في الطبيعة بل كانت ايضاً نظرية تأملية عن العلاقة بين الحياة والمادة اقترنت بنظرية المعرفة. ينظر: (كامل، فؤاد وآخرون، الموسوعة المختصرة، منشورات مكتبة النهضة، دار القلم، بيروت، 1983، ص 114).

بين تيار الوجود والتيار المضاد له[1]، وهذا التطور يفسره (برجسون) بانه حركة الروح الذاتية والتغيير والقوة الحيوية التي تتحرك على الدوام الى صور جديدة للوصول الى الحقيقة بعد النفاذ الى باطن موضوعها عن طريق الحدس[2] الذي يعد برأيه ضرباً من ضروب المعرفة العقلية وعيان عقلي فيه يتابع الذهن تموجات الواقع، وهو ايضاً تعبير عن الشعور المباشر الذي هو بمثابة رؤية لا يكاد تمييزها عن الموضوع الواقعي[3].

ان هذا التضاد تجسده العلاقة الجدلية بين العقل والغريزة، حيث الانتقال من مرحلة الاحساس والشعور الى مناطق المخيلة والحقيقة الوجدانية، ومن خلالها تعطي واقعاً جدلياً متخيلاً مضافاً اليه المعرفة الايقونية[4]، فالمعرفة الحقة حدس يدرك الموضوع في ذاته ولكن المرء لا يزاول هذا الحدس الا نادراً بسبب ما تقتضيه من توتر بالنفس في مجهود شاق مؤلم للنفاذ الى باطن الموضوع ومتابعته في صيرورته[5] وهذا الملكة الجمالية- كما يرى برجسون يمتلكها الانسان الى جانب ملكة الادراك الحسي، وهي تضع نفسها داخل الموضوع عن طريق ضرب من التعاطف الوجداني وعلى نحو يسهل على الفنان بواسطة جهده الحدسي من ان يزيح الحاجز الذي يقيمه المكان بينه وبين نموذجه، ووفق ذلك يضع برجسون

---

(1) برجسون، هنري: التطور الخالق، ترجمة محمود محمد قاسم، مراجعة: نجيب بلدي، القاهرة، ب ت، ص213.

(2) لويس، جون: مدخل الى الفلسفة، مصدر سابق، ص185.

(3) ابراهيم، زكريا- عمر البرواري، برجسون، حياته، فلسفته، ط2، دار المعارف بمصر، 1968، ص 53- 54.

(4) برغسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، مطبعة الانشاد، دمشق، ب ت، ص 141.

(5) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، مصدر سابق، ص443.

الى جانب الادراك الحسي الخارجي حدساً جمالياً باطنياً يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ الى الفردي الأصيل[1].

يـخلص الكاتب الى ان الجدلية الجمالية عنـد (برجسـون) هـي في ديناميـة العقل وعالمه الشعوري والغريزة وما تثيره من عوالم جمالية وجدانية في ظـل هـذه الثنائية اذ تتجلى له التجربة الباطنية الجمالية.

في حين ان (باشلار)[*] (1884-1962م) **Bachelard**- الذي يمثل إحدى مسارات الفلسفة العقلانية- يركز في رؤيته الجدلية علـى العلاقـة التكامليـة بـين العقلانية والتجريبيـة، مـن خـلال الحـوار الفلسـفي الـذي يكفـل تحقيـق يقينيـة الاتصال المباشر بين النظريـة والتجربـة وهـذا الـيقين انمـا يقـوم علـى فرضـيتين فلسـفتين همـا: لا عقلانيـة في الفـراغ ولا تجريبيـة مفككـة في العلـوم الطبيعيـة المعاصرة.

يعد (باشلار) هذا اليقين يقيناً جوهريـاً لا يشـوبه الـنقص، اذ ان بنقصـان

---

(1) ابراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر، دار مصر للطباعة، ب ت، ص20.

(*) باشلار: فيلسوف علوم فرنسـي ولـد في (بـار) حصـل علـى الايسـانس في الرياضـيات والعلوم سنة 1913، وعين اثرها مدرساً في الفيزياء والكيمياء في مدرسة (بار) ثم حصـل على شهادة الدكتوراه في الادب قسم الفلسفة مـن (السـوربون) في سـنة 1927 وفي سـنة 1930 أصبح استاذاً للفلسفة في جامعة (ديجون) وتدور مؤلفاته حول موضوعين اساسيان هما: نظرية المعرفة العلمية والنزعة الشعرية المقترنة بالتحليل النفسي، ويدعو باشـلار الى ديالكتيك سلبي والسلب هو في اساسه حركة تدمير واعادة بناء للمعرفة يريغ الى بيـان ان التقابلات زائفة. للمزيد: ينظـر: (بـدوي، عبـد الـرحمن: موسـوعة الفلسـفة، ط1، ذوي القربى للنشر. مطبعة سليمانزاده، 1427، ج1، ص292).

احد طرفيه لا يمكن لليقين ان يعبر عن نفسه... وهو يستمد مفهوم الجدل في خطابه العلمي من كوامن العلوم المعاصرة فالجدل في العلم يعني التكامل، وما اراده (باشلار) هو ان يعبر فلسفياً عن هذا المبدأ، وبتحقيق التكامل بين النظرية والتجربة تجد جدلية العقل والتقنية فعاليتها حيث تظهر عقلانية تطبيقية ومادية معلمه- على حد سواء اذ ان العقلانية تحظى بقيمتها الموضوعية من خلال تطبيقاتها[1] وهي انما قد رأت النور في العلوم الطبيعية الحديثة[2]. على ان القيمة الموضوعية للعلم يجب ان تكون متجددة تجدد القيم التي تصدر عن العلم والقيم المعرفية تفرض ذاتها بفضل تطور المعرفة العلمية، ولكي ندرك القيمة المعرفية للاشياء علينا ان ندرك التصور الحديث الشامل الذي تقدمه لنا هذه الاشياء وان ندرك مظهر الجدة في تصور المكان[3].

يختلف مفهوم الجدل عند (باشلار) عن مفهومه في الفلسفة التقليدية، فمفهوم الجدل يأتي عندها نتيجة لتأمل فلسفي قبلي، في حين ان (باشلار) يستمد مفهومه عن الجدل من الدروس التي يمكن تلقيها ونحن في يقظة فلسفة ازاء معطيات الفكر العلمي المعاصر[4]، لذا نجد (باشلار) يتحدث عن عدد من

---

(1) باشلار، غاستون: العقلانية التطبيقية، ترجمة: بسام الهاشم، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص31- 32.

(2) المصدرالسابق، ص217.

(3) وقيدي، محمد، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص65.

(4) المصدر السابق: ص147.

انواع الجدل في الفكر العلمي المعاصر: التكامل بين الاتجاه العقلاني والاتجاه التجريبي، التكامل بين القبلي والبعدي، التكامل بين المحسوس والمجرد[1]، فالمحسوس بالنسبة للعلوم المعاصرة لم يعد هو الموضوع الذي نتلقاه في تجربة اولى مباشرة، بل انه أصبح نتيجة لتجارب علمية معقدة، كما ان الموضوع العلمي اصبح من جهة اخرى نتيجة لعمل علمي تتدخل فيه العلوم الرياضية، فالموضوع العلمي ليس محسوساً اذا كانت هذه الصفة تعني انه موضوع يدرك ادراكاً مباشراً، بل هو موضوع محسوس مجرد، فمعنى التكامل هنا هو ان المحسوس بدلاً من ان يكون الضد المطلق للمعقول يصبح وإياه طرفين لحقيقة واحدة[2]، إذن فلابد للفكر العلمي من الارتكاز على عقلانية محسوسة مقترنة بخبرات دقيقة عقلانية منفتحة بالمستوى الذي تكون فيه مهيأة لاستقبال مواقف تجريبية جديدة لا عقلانية شكلية مجردة شمولية[3].

في ضوء ما تقدم يرى الكاتب ان الجدل اتخذ مفهوماً متبايناً في فهم الوجود والظواهر وكان للمعتقدات الدينية والتحولات الفكرية والتغيرات الاجتماعية والسياسية دور أساس في صياغة المفاهيم الجدلية لطروحات الفلاسفة والمفكرين، وتأرجحت هذه المفاهيم بين الاتجاه الواقعي والاتجاه التجريدي ونتيجة للسجال الفكري والفلسفي اصبح الجدل سبباً من أسباب الحراك المعرفي، حيث كانت الآراء الفلسفية لبعض المفكرين تعد أساساً في

(1) المصدر السابق: ص149.

(2) وقيدي، محمد، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، مصدر سابق، ص151-152.

(3) باشلار، غاستون: العقلانية التطبيقية، مصدر سابق، ص: 32.

التنظير لآراء فلسفية جديدة حتى عدّ الجدل احد القنوات في تحصيل المعرفة وأساساً من اسس التفكير الانساني وما يؤكد ذلك ارتباطه الوثيق بقضايا جوهرية متعددة منها فلسفة الوجود ونظرية المعرفة ونظرية التطور.

من هذا المنطلق نجد ان الطروحات الجدلية والفلسفية فيما يخص ثنائيات الفكر الجمالي والفني قد تباينت وان هذا التباين ينسجم ورؤية الفيلسوف او المفكر للوجود فكانت تبعاً لذلك رؤى جدلية متعددة، منها رؤية واقعية، رؤية تجريدية، رؤية حدسية، وكان الجدل برغم تعدد الرؤى يدور حول ثنائية (المادة- الروح) التي امتد اثرها الى العصر الحديث واتسع مداها خاصة بعد الاكتشافات والاختراعات العلمية التي حدت بالانسان الى تغيير نهجه الجدلي من المفاهيم الكلاسيكية (القديمة) كصراع الاضداد، فن الحوار، دحض الفروض، المنازعة، والمجادلة الى مفاهيم حديثة ومعاصرة هي اكثر اتساعاً واشد فعالية كصراع الأفكار، صراع الطبقات، هذه الصراعات تحقق في آراء منظّريها التطور الفكري والاقتصادي للمجتمعات.

المبحث الثاني

جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الحضاري القديم

أ. الفكر البدائي القديم

ب. الفكر الحضاري الرافديني القديم

ج. الفكر الحضاري المصري القديم

د. الفكر الحضاري الهندي القديم

هـ. الفكر الحضاري اليوناني القديم

المبحث الثاني
جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الحضاري القديم

أ. الفكر البدائي القديم

يبقى مفهوم كلمة (بدائي) في صراع جدلي بين آراء المفكرين في الثقافات والنظريات بما في ضمنها الأبحاث الانثروبولوجية(*) منذ شيوع استخدام هذه الكلمة في نظرية التطور التي كانت سائدة في علم الانثروبولوجيا فاعتبرت نظرية التطور البدائيين هم الشعوب الانسانية البعيدة عن تيار الثقافة. ومع الزمن أكتسبت كلمة (بدائي) معاني تقييم اخرى أكثر منها معاني وصف، فالشعوب البدائية هي كما يقال، الشعوب ذات الثقافة البسيطة. وتذهب احدى النظريات

(*) الانثروبولوجيا (Anthropology): تعددت معاني هذا المصطلح. فقد عرفه الباحثون الامريكيون بانه: (دراسة الانسان من الناحيتين العضوية والثقافية على حد سواء)، اما في اوربا فقد تعددت مسمياته لكن الاستخدام السائد له فيها يعني (دراسة التاريخ الطبيعي للانسان). وهناك تعرف آخر يتسم بالوضوح والبساطة وهو للدكتور شاكر سليم والذي يرى في الانثروبولوجيا بانها (علم دراسة الانسان طبيعياً واجتماعيا وحضارياً) وقد يحسم هذا التعريف الموجز مشكله تعدد فروع الانثروبولوجيا فيحددها في ثلاثة تخصصات رئيسة وهي الانثروبولوجيا الطبيعية والانثرويولوجيا الاجتماعية. والانثروبولوجيا الثقافية ولعل من اسباب هذا التعريف انه يشير ضمناً الى خاصية مميزة للانثروبولوجيا وهي النظرة الشمولية في دراسة الانسان. ينظر: (فهيم، حسين. قصة الانثروبولوجيا فصول في تاريخ علم الانسان، سلسله عالم المعرفه: 98،المجلس الوطني للثقافه والفنون، والاداب، الكويت، 1986، ص: 14-18).

الواسعة الانتشار الى ان هذه الشعوب لا تقدر على التفكير الا ضمن حدود نوع خاص من العمليات العقلية وتخلص الى ان الثقافات البدائية أدنى قيمة من الحضارات التاريخية، وبهذا المعنى يطلق عليها صفة (متوحشة) او (بربرية) استناداً الى النظرية التي تزعم وجود تطور من حالة(البربرية) الى حالة (الحضارة)[1].

في حين ان أدبيات التراث الأوربي المكتوب- بما في ضمنه التراث الانثروبولوجي- ينظر الى الانسان البدائي انه شخصية أسطورية وترى فيه آراء مختلفة منها ما هو متطرف، اذ يصف الانسان البدائي بانه نبيل لانه ما زال في حالة ((النقاء)) ولهذا فهو يمثل كل او معظم الفضائل التي فقدها من هم اقل خطأً منه مثل النبي آدم (عليه السلام) قبل خروجه من الجنة وهبوطه الى الارض وهناك من يهمشه بتحديد ذكائه وقدرته العقلية فيكون عالمه تبعاً لذلك عالماً ضيقاً اشبه بما يكون بعالم الطفولة يحدُ من اتساع تفكيره التجسيدي، فهو لا يستطيع التمييز بين ما هو شخصي ولا شخصي، بين الاحياء والجمادات، وهو عبدٌ للعرف، غيبي النزعة، لا عقلائي ميال لاستعمال الرموز المشوشة.. وما إلى ذلك.

غير ان المختصين، الذين يبحثون في دراسة ((عقل الانسان البدائي))، ان الأطار الثقافي الذي يعيش فيه الانسان هو عامل متحكم في هذا او محدد له، غير ان هناك اتفاقاً عاماً في الوقت الحاضر انه لم يثبت وجود اختلافات طبيعية في القدرة العقلية بسبب الاختلافات العرقية، وتبعاً لذلك لم يعد ينظر الى (البدائية)

(1) هرسكرفيتز، ميلغيل. ج: اسس الأنثروبولوجيا الثقافية. تعريب رياح النفاخ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1973، ص74-75.

على انها صفة فردية او شخصية بنفس الطريقة التي ينظر بها اليها وبدلاً من ذلك زاد التركيز على طواعية المادة الانسانية ومرونتها على حساب التركيز على التصلب وعلى التفاوت الطبيعي بين الناس، وهذا ينسجم مع وجهة النظر التي يتبناها باحثون مختصون(*) ظهروا في القرنين الاخيرين والتي لا تؤمن بوجود شيء اسمه (الانسان البدائي) او (العقل البدائي) بل بوجود بشر يعيشون في ثقافة ((بدائية)) او مجتمع ((بدائي)) وانعدام التقدم في هذا المجتمع انما يعزى الى غياب الفرص لا الى العجز الطبيعي، فالانعزال مثلاً مماثل لغياب الترافد الفكري وندرة الاتصال مع الشعوب الاخرى التي يمكن ان تحفز التعبير في مجالي الحياة المختلفة[1].

يرى الكاتب ان من موجبات تكامل خلق الانسان وجود العقل فيه، هذه المنحة الالهية لها من القوة والمنهجية ما يجعل الانسان لان يكون سيداً للمخلوقات وتؤهله للابداع والخلق وتمكنه من السيطرة على الكيانات الخلقية الاخرى واخضاع بعض شؤون الطبيعة الى ارادته، وان قوته الانفعالية انما هي كامنة فيه، وهو انما ينفعل مع حيوية الوسط البيئي، وان تجريده من حيويته- وكما ورد في آراء بعض الباحثين- انما يعطل قوى الانسان ونشاطاته العقلية وفي صدارتها التفكير، في حين ان الانسان ومنذ وجوده على الارض كان في صراع دائم مع مؤثرات طبيعية كثيرة من اجل البقاء، وكان خلالها يستكشف الامور ويتأمل فيها ثم يتدبرها وفق رؤى عقلية متباينة تباين الزمان والمكان، ولو كان

(*) مثل الباحث: (ر. ردفليد).

(1) مونتاغيو، اشلي: البدائية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة: 53، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1982، ص33-35.

الانسان عبداً للعرف غيبي النزعة- كما يرى بعض الباحثين- لاصبح كياناً مسيراً جامداً شأنه في ذلك شأن الكائنات الاخرى التي لا يعرف من سلوكها الا الجري وراء الغرائز فحسب لكن هذا الانسان يتأمل ويفكر ويستنبط ويبدع.

ان الحياة البدائية التي كان يحياها الانسان الأول كانت تستلزم ان يكرس كل نشاطاته الفكرية والبدنية الى ما يساعده على استحصال قوته المتمثلة خاصة بصيد الحيوانات[1]، فالعالم امامه زاخر بالحياة وليس جماداً فارغاً، وللحياة فردية، في الانسان وفي الحيوان وفي النبات، وهو في كل لحظة تجابهه ظاهرة طبيعية[2]، لذا فهو يقف في مركز عالم مركب، كلي من النشاطات الملموسة لا تهمه العلاقات السببية التي بينها، اذ لا يثير الاهتمام بالتحليل السببي عنده الا الأزمات المتلاحقة[3].

يبقى الجدل قائماً حول نشأة الفن القديم والدوافع التي حفزت الانسان الأول اليه، ثم الأسلوب الذي اعتمده في الظهور كنشاط انساني مبتكر في الحياة وهل كان هذا الفن تعبيراً عن الاستمتاع بالحياة ام ارضاء لغريزة اللهو والتمتع والتزيين؟ أكان ثمرة الفراغ ام اغراض عملية محددة! وهل هو بحد ذاته ملهاة أو أداة مخدرة أو سلاحاً في الصراع من اجل البقاء؟ وهل ان الفنان البدائي كان يبغي الفن المجرد ام النزعة التشخيصية المطابقة للطبيعة؟

---

(1) الباشا، حسن: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، ط2، اوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص60.

(2) فرانكفورت، هـ، وآخرون: ما قبل الفلسفة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بغداد، 1960، ص: 16.

(3) مونتاغيو، اشلي: البدائية، مصدر سابق، ص189.

ويرى بعضهم انه من المستبعد ان يكون الغاية من النتاجات الفنية لإنسان ما قبل التاريخ هي لمجرد الاستمتاع الفني، اذ انه من غير المحتمل ان يصرف جزءاً كبيراً من وقته وجهده رغبة في الحصول على متعة روحية خالصة لا تتصل بقوته وغذائه وهو في صراع دؤوب مع الطبيعة القاسية وحيواناتها المفترسة في ظل حياة فطرية في شبه فردية لا تعرف سبيلاً في استحصال القوت الا الصيد وكما ان الرغبة في اللذة الفنية المجردة بعيدة الاحتمال فكذلك فكرة الزخرفة والتزيين مستبعدة أيضاً حيث ان الصور كانت ترسم في فناء الكهف المظلم كما ان تنظيمها لم يكن مرئياً بشكل يدل ادنى دلالة على قصد الزينة والزخرفة بل انها كانت ترسم بشكل متراكب، فيما يعتقد البعض الآخر ان انتاج هذه الصور الحيوانية يمثل المرحلة الأولى التي خطتها الانسانية في طريق الدين والتصور للاله وعلى الرغم من ان هذا الرأي يسند الصلة الوثيقة بين الفن والدين فان الحياة الفطرية والمادية الخالصة والغفلة عن المعاني الروحية السامية عند الانسان القديم تجعل هذا الرأي مستبعداً ايضاً، ولذا فلا بد من احتمال ان يكون الفن احد وسائل الحصول على الغذاء، وهو لن يكون كذلك الا اذا اعتبر نوعاً من السحر الفطري يسهل للصياد فرصة اقتناص فريسته[1]، غير ان هناك من يرى، من خلال دراسته الظروف التي احاطت بالإنسان القديم وبحياته المادية من جهة استقراء مخلفاته الفنية وموضوعاتها من جهة اخرى، ان دوافع عديدة تشترك معاً في اثارة الانسان القديم لانتاج نشاطه الفني.

ان الانسان القديم- ذلك الصياد الماهر- وللمخاطر التي كانت تحيطه يسعى الى ابتكار طريقة للسيطرة على تلك الحيوانات المطاردة التي كان يعتمدها اساساً في غذائه والتي كانت تهدده بالزوال للتخلص من شرورها. ولقد اتفق

(1) الباشا، حسن: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص 60-61.

على اعطاء تلك الطريقة صفة السحر، فهو يعتقد من خلال رسمه صورة مطابقة لشكل الحيوان المرئي انه سيتمكن من صيد ذلك الحيوان.

وكان نجاح عملية الصيد يتوقف على كفاءة الانسان الفنية، فكلما كانت صورة الحيوان مطابقة لشكله كانت عملية الصيد اكثر نجاحاً وهو ما دام متمكنا من هذا البديل يعتقد بقدرته من السيطرة على الاصل، وعليه فان الغرض من عملية الرسم هو تحقيق هدف أقتصادي يتمثل بحصوله على القوت، لذا فلم يكن الانسان القديم يرسم بدافع السحر فقط ولو كان كذلك لأدى به الى سلوك نوع من الاسلوب الرمزي، وهذا ما لم يلاحظ في موضوع الرسوم الحيوانية. ولعل للدوافع النفسية اثرها في تحفيز الانسان القديم على الرسم منها، قتل الفراغ واستغلاله خاصة بعد حصول هذا الانسان على طريدته والتلذذ بأكلها[1].

يعزو بعض الباحثين هذه الدوافع الى مقاصد سحرية تقترن بضرورة حيوية تتمثل بالحصول على الغذاء فحسب، فالفن البدائي انما هو نتاج أناس يعيشون- على الأرجح- في مرحلة الفردية البدائية وفي أنماط اجتماعية غير مستقرة وغير منظمة ولم يكونوا يؤمنون بالهة ولا بعالم اخر ولا بحياة بعد الموت، ومن الواضح ان كل شيء في عصر الحياة العملية هذا كان وما يزال يدور حول كسب العيش وحده وليس هناك ما يبرر القول ان الفن كان يخدم أي غرض آخر سوى ان يكون وسيلة للحصول على الغذاء- والواقع ان جميع الدلائل تشير الى انه كان اداة لاسلوب سحري، ويبدو انه لم يكن هناك أي عنصر مشترك

(1) عبد الله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، اساليبها ودوافعها، مطبعة المعارف، 1973، ص: 81-82.

بين هذا الفن وبين الدين، فهو فن يتسم بالروح الواقعية وأسلوبه الفني لا أسرار فيه.

وقد كانت الصور جزءاً من الجهاز التكنيكي لهذا السحر، اذ كانت بمثابة (المصيدة) التي ينبغي ان ينتهي عندها اقتناص الحيوان وقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد انه من خلال التمثيل الصوري للحيوانات يستحوذ على الشيء ذاته في الصورة او ان الصورة كانت هي التصوير والشيء المصور في آن واحد وكان يعتقد ان الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة، فالتمثيل الصوري لم يكن الا خطوة استباقية لما يريد تحقيقه، وهو عندما كان يصور حيواناً على صخرة كان ينتج حيواناً حقيقياً، ذلك لان عالم الخيال والصور ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه، ولا شك ان من ادلة هذا الفن كان يستهدف تأثيراً سحرياً لا جمالياً هو ان الحيوانات كثيراً ما كانت تمثل في هذه الصور وقد اخترقتها الرماح او السهام، ولا شك ان هذا كان يعني قتلاً للانموذج يحل محل قتل الاصل، وفيها ان العدد الاكبر من الصور البشرية المتنكرة بهيئة حيوانات كانت تؤدي رقصات سحرية محاكية، ففي هذه الصور كما في (تروافرير) (الأشقاء الثلاثة) مثلاً نجد تجمعات حيوانية لا يمكن ان تفهم إذا لم ننسب اليها مقصداً سحرياً[1].

ويرى الكاتب ان آراء المفكرين وان تباينت في تحديد نشأة الفن والدوافع التي حفزت الانسان القديم عليه، فانهم يكادون يتفقون في الرؤية الجدلية حول

(1) هاوزر، ارنولد. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1981، ص17-21.

(السحر) ودوره الفاعل في تلك النشأة من خلال ارتباطه الشرطي والوثيـق مـع غاية الانسان القديم المتمثلة في الحصول على الغذاء، مبتغاه الأول الـذي يسـعى الى تحقيقه.

كما يرى الكاتب ان الحياة البدائية التي كان يعيشها الانسـان القـديم ومـا انطوت عليه من أخطار كانت تحتم عليه استقراء الواقع المادي من خـلال تـدبير المرئيات وادراك فيما بينها من علاقات مـن اجـل التفاعـل مـع الواقـع المعـاش ويكفل بقاءه في الطبيعة. وهو عنـدما رأى ان التجربـة بمفردهـا لا تحقـق لـه مـا يصبو اليه من غايات (الحصول على الطعام) لجأ الى بعض الممارسـات السـاذجة (السحر) لما رأى فيها جاذبية لتحقيق ما يريد، وهو بذلك سعى جاهداً لاستقراء الواقع المادي الملموس، فرسم بذلك منهج حياته الشاقة وبذلك انتقل تفكيره من البسيط الى المعقد ومن المحسوس الى المجرد ومن المادي الى الروحي.

ان الاثار التاريـــخية للفـن البـدائي القـديم الـتي عثـر عليهـا مـن خـلال الحفريات والتنقيبات الاثرية- أفرزت عن نتاجات فنية تعـددت فيهـا الأسـاليب الفنية واختلفت فيها التقنية ويبقى الجدل قائماً بين الباحثين حول مظاهر النشاط الفني لهذا الفن وتعدديتها وأسبقية بعضها على البعض الاخر، فقـد ربـط بعـض الباحثين بين طبيعة الفن البدائي القديم وبداياته وبين النزعة التجريدية لـذا فـان اقدم مظاهر النشاط الفني في نظرهم هو الفن المـبني علـى مبـادئ شـكلية وعلـى اضفاء اسلوب زخرفي وطابع مثالي على الحياة. بينما ربـط الـبعض الآخـر بـين طبيعة هذا الفن وبداياته وبين النزعـة الواقعيـة فأقـدم مظـاهر النشـاط الفـني في نظرهم هو الفن الذي يقوم على ترديد الحياة الطبيعية للاشـياء والاحتفـاظ بهـا، ويرى مناصرو الأسلوب الزخرفي الهندسي (التجريدي) ان الفـن الجـافي للحيـاة وللطبيعة هو الذي كانت لـه الأولويـة أي البعيـد عنهمـا، ومـا النزعـة المطابقـة

للطبيعة (التشخيصية) الا ظاهرة غريزية جامدة لا تاريخية[1]. حيث يرى الباحثون في هذا المجال ان الخطوط (التخطيطات) القديمة التي عثر عليها على جدران الكهوف الفرنسية والاسبانية، والتي تعود للفترة الاورغنيشية والسلوتيرية، هي أولى مظاهر الفن، فقد وجدت تخطيطات كاملة للكف البشري من دون رسم شكلها الحقيقي وهي تعكس بلا شك فكرة التخطيط الأولى للرسم. اما الخطوط فانها كانت باشكال حلزونية ومنحنية متقاطعة وغير متقاطعة. وقد أطلق على تسميتها باسم معكروني (**macaroni**) وأحياناً باسم ارابسك (**Arabesque**) لتشابه اشكالها مع الاشكال الزخرفية العربية[2].

غير ان الأبحاث العلمية التي بحثت في الآثار المتبقية من الفن البدائي توحي بأسبقية النزعة الواقعية فالفن القديم يرتقي من الاخلاص الحرفي للطبيعة الذي تظل فيه الاشكال الفردية تصور بطريقة فيها جهد وعناية بالتفاصيل الى أسلوب أكثر مرونة، وهي ليست نزعة ذات صيغة جامدة ثابتة- كما توصف- بل هي: ((شكل حي متحرك يعالج مشكلة التعبير عن الواقع باكثر من وسائل التعبير تنوعاً ويؤدي مهمته بدرجات متفاوته من الاتقان، وهنا نجد انفسنا إزاء مرحلة تتجاوز الحالة الطبيعية الغريزية الفجة بكثير، وقد كان لهذه الآراء صدىً واسعاً بالمستوى الذي بدأت تحد من تأثير النظرية القائلة بأولوية الأسلوب التجريدي[3].

يرى الكاتب ان الاعتبارات المادية كانت في صدارة تفكير الإنسان البدائي

(1) هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص13-15.

(2) عبد الله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، مصدر سابق، ص45.

(3) هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص14، 16.

القديم الموائم لمستوى معيشته، فقد كان همه الأول- بعد استحصاله لقوته- توفير مستلزمات حياته المعيشية التي يرى انها ضرورة لازمة له فانطلق بتصوراته الذهنية من واقعه المادي- محيطه، بيئته- لما رأى بحثه عن المؤهلات والأساليب لخلق مستلزماته تلك فشرع الى المحاكاة، فكانت انطلاقته الفكرية الأولى نحو تشييد عالمه المادي البسيط. وان انغماسه في التفكير المجرد ابتداءً ربما ما كان ليزيده الا غموضاً وتعقيداً.

ويُستشف من الرؤية هذه، تعددية الأسلوب في الفن البدائي القديم، فكان على نمطين مختلفين هما: الاسلوب الواقعي (التشخيصي) والاسلوب التجريدي (الزخرفي الهندسي).

ان اهتمامات الانسان البدائي القديم وتوجهاته- في اولى مراحل حياته البشرية- انصب اهتمامها على استكشاف وسائل وأدوات تعينه على الحياة فبدأ من خلال وعيه الخلاق- الذي تنامى بمرور الزمن- باستخدام يده في صنع تلك الأدوات، وهو لم يصنعها الا بعدما استكشف انها نافعة له. فقطعة الحجر مثلاً ذات الحافة القاطعة التي التقطتها يده للمرة الأولى جعلته يستكشف فيها امكانية حلولها محل أسنانه وأظافره في تقطيع الفريسة ثم راح- وبعد مضي زمن طويل- يحسن من صناعته وأدواته لكي تكون احسن اداء لوظيفتها.. ومن هنا كانت حالة التلازم بين الانسان والفن، وان لم يكن هناك مقاصد فنية محددة لا نتاج هذه الأدوات لكن الضرورة دعته الى صناعتها، فكانت الصناعة وكان الفن[1].

فمنذ ذلك الوقت بدأ الانسان البدائي القديم اضفاء أهمية بالغة على

---

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم للملايين، بيروت، 1974، ص15- 16.

اشكال التماثل والتشابه، وهو باستكشافه للظواهر والأشياء المتماثلة خطا خطوةً رائدة نحو ادراك المرئيات وهو الذي مكنه في اخر المطاف من تصنيف الأشياء المتشابهة وادراك ما بينها من علاقات فجعل على كل مجموعة متجانسة رمزاً.... وعلى هذا النحو تتحول الأشياء إلى رموز وأسماء ومفاهيم، وأصبحت معرفة الرمز او الاسم تعني امتلاك الشيء المرموز له والسيطرة عليه[1]. ومع المحاكاة ومبدأ التماثل بدأت انطلاقة الانسان البدائي القديم مع الفن.

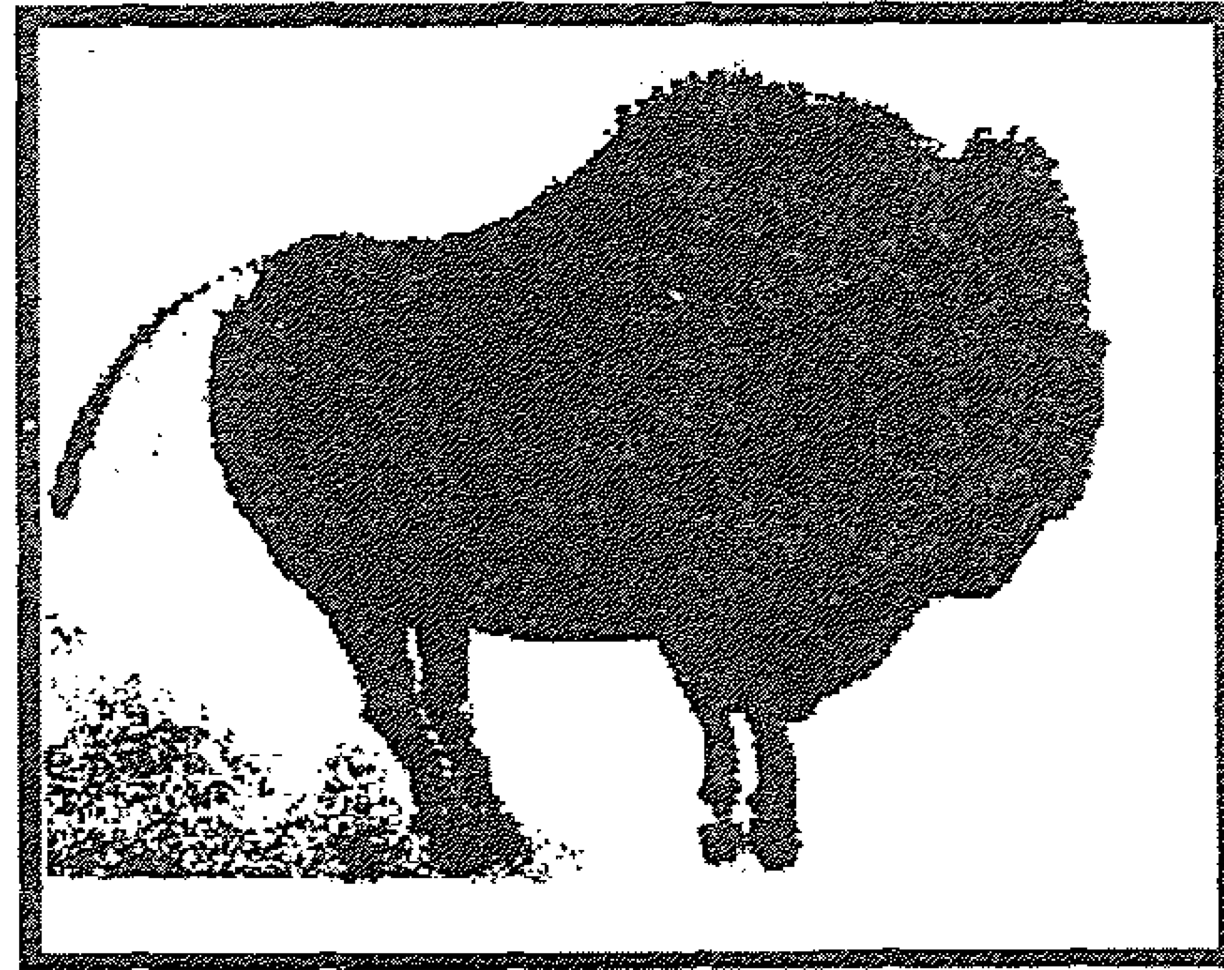
ويبدو ان الصدفة قد لعبت دورها في رفده بفكرة الرسم والنحت، من ذلك ملاحظته عفوياً انطباع اقدامه على أرضية الكهف او مشاهدة طبعة كفه بدم حيوان صاده على أرضية الكهف، مما جلب انتباهه الى مزاولة الحدث وتكراره، وهكذا كانت البدايات الأولى لفن الرسم لدى الانسان، وكما تدل عليه طبقات الرسوم على جدران الكهوف، في حين ان بعض اشكال الكف تم تنفيذها بطريقة الحفر على جدران الكهوف بشكل حزوز خفيفة، ولعل ذلك يشير الى بداية ظهور النحت البارز عند الانسان[2].

يمكن القول، من خلال دراسة مخلفات النتاجات الفنية للانسان القديم، ان تطور الفن القديم- بما يتضمنه من رسم ونحت- قد مر بخطوات متدرجة من ناحيتي الاسلوب والموضوع، وهذا التطور في حقيقته ينسجم مع تطوره العقلي والحضاري من جهة ومن تزايد خبراته وتجاربه في الفن وممارسته من جهة اخرى. وهو في موضوعاته كان متفاعلاً مع بيئته، فهي تصور لنا جانباً من جوانب حياته المعيشية، اذ ان معظم الموضوعات التي تناولها تمثل اشكالاً حيوانية

(1) المصدر السابق: ص18.

(2) عبد الله، عبد الكريم، فنون الإنسان القديم، مصدر سابق، ص42-43.

من فصائل مختلفة كانت قد عايشته في عصوره الحجرية القديمة لذا فلا يستغرب الاجادة في رسمها ونحتها وصدق تمثيلها ومن الملفت للنظر هو قدرة ذلك الإنسان في ضبط نسب أجزاء الجسم الحيواني وإظهار التعابير اضافة الى الاجادة في تمثيل حركات الحيوان وسكناته[1] ويظهر ذلك واضحاً من الصور المرسومة في كهف (التاميرا) حيث تتميز هذه الصور بالتدقيق في التجسيم وفي صدق تمثيل الطبيعة والعناية بالتفاصيل كما في (شكل ـ 1) الذي يمثل جسم بيزون و يرجع الى النصف الثاني من العصر المجداليني[2] الذي تتميز رسومه عن ما سبقها من العصور الحضارية بقوة الخطوط المحددة واتصالها مع محاولات التجسيم والعناية بالتفاصيل والتعبير عن الحركة والاتقان في محاكاة الطبيعة[3].



الشكل (1)

يمثل حيوان البيزون

ان هذه الاعمال الفنية البدائية كانت حريصة على تسجيل الواقع

---

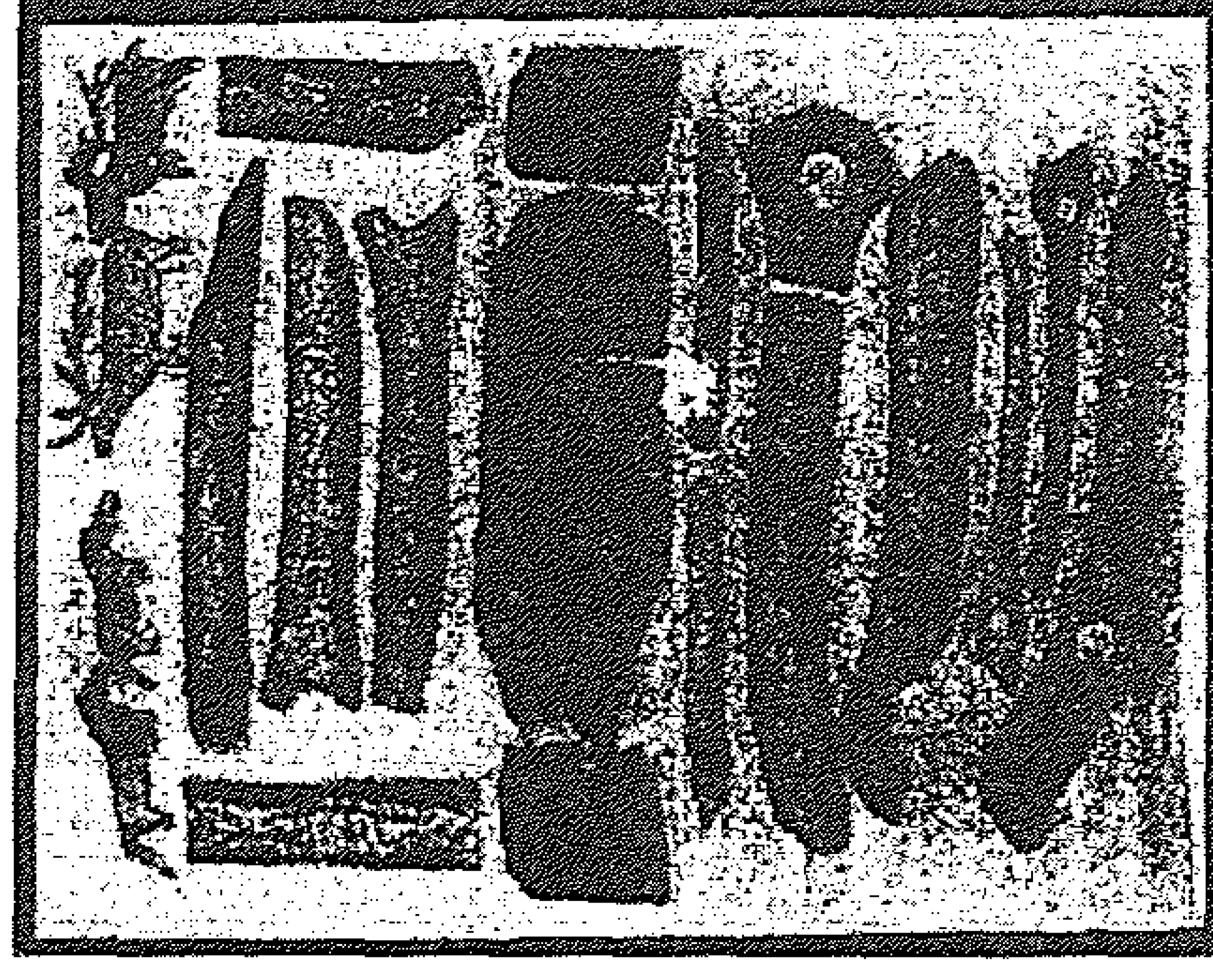
(1) المصدر السابق: ص41.

(2) الباشا، حسن، الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص58.

(3) المصدر نفسه، ص25.

بتفصيلاته وحرفيته. كما هو الحال عند بعض القبائل التي ما تـزال تمثـل المرحلـة البدائية للانسـان كقبائـل البوشمـان الافريقيـة وجماعـات المكسـيك الفطريـة[1]، ولشعور الفنان البدائي القديم انتفاء النفع المادي من وراء رسم الآدمـيين لم يجـد ضرورة إلى اتقان هذا الرسم[2].

لم يقف أسلوب التحوير في العصر الحجري القديم على الاشكال الآدميـة بل تعداه الى الرسوم الحيوانية بل إلى بعض النباتات والأدوات المسـتعملة حيـث حورت صورها الى زخارف نقشت على غيرها مـن الأدوات والتحـف المنقولـة (شكل-2).



الشكل (2)

زخارف حيوانية ونباتية محورة منقوشة على ادوات

ان اسلوب التحوير في الرسوم البدائية القديمة- وكما يعتقد الباحـث- يعد انتقالة فكرية من المادي المحسوس (التشخيصي) الى المجرد، حيـث يتـبين جليـاً ان الفنان البدائي القديم قد بدأ بالبحث عن افاق جديدة في الفن تنطلق من مفاهيم

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، مصدر سابق: ص26.

(2) الباشا، حسن. الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص: 66.

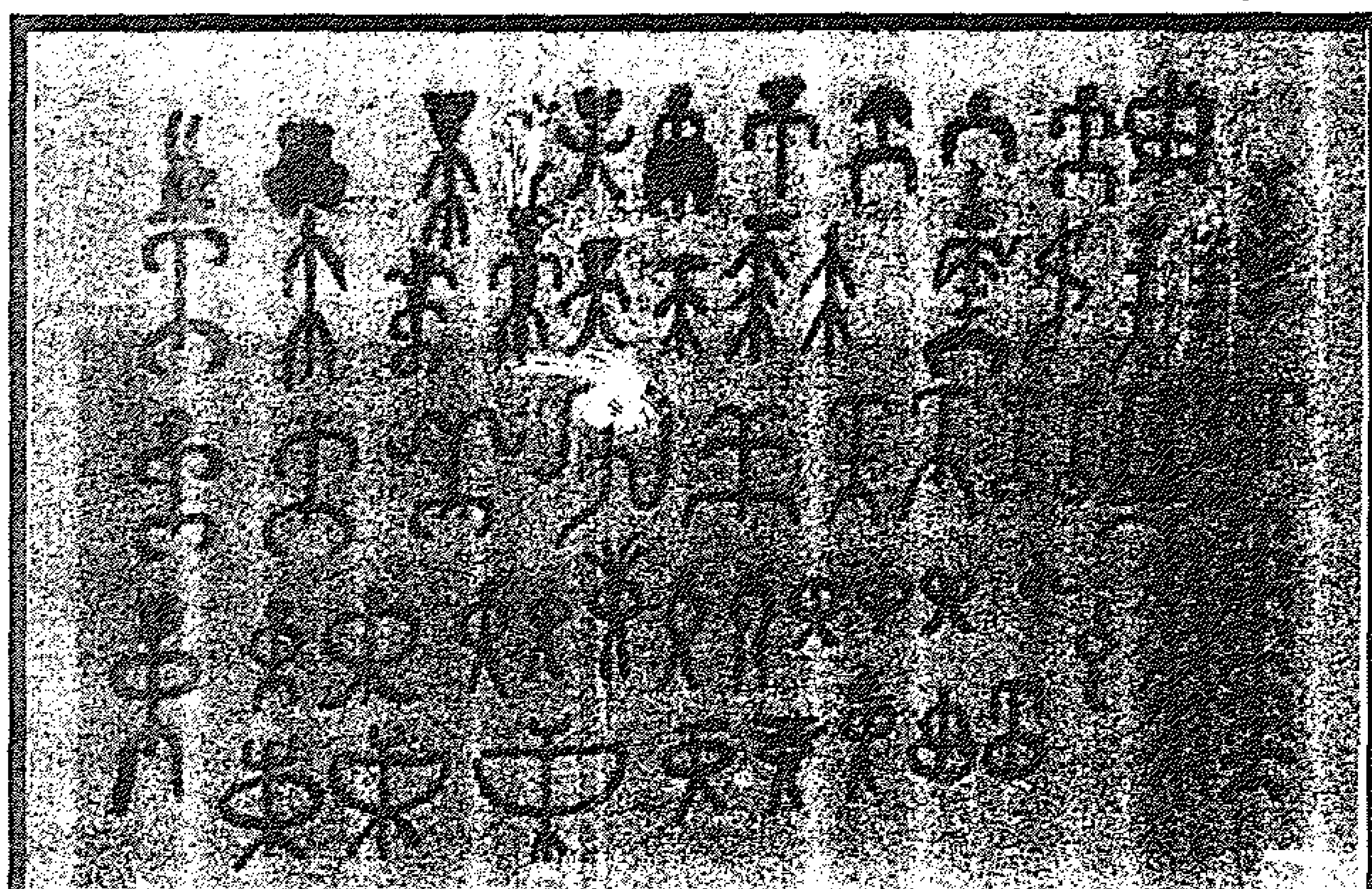
وقيم روحية، وهو ربما يعلم ان تغيير الأسلوب في العمل الفني يضفي له افاق جديدة في التعبير الفني الذي ينبغي ان لا يقتصر على المحاكاة والتشبيه، بل الجانب الروحي الذي يبدو أكثر عمقاً في التعبير وأوسع بعداً في التصوير وبذلك يتحقق التكامل بين الشكل والمضمون او ما بين الجسم والروح.

وبذلك فتح الميل إلى التحوير عهداً جديداً في التصوير حيث بدأ الفنان البدائي القديم يوسع من نشاطاته الذهنية ويرهف من أحاسيسه ومشاعره ما مكنه من ابتكار أساليب فنية متعددة، ففي الوقت الذي وجدت فيه رسوم تشخيصية محاكية للطبيعة وجدت رسوم اخرى محورة واخرى زخرفية هندسية تتكون من خطوط فقط[1] يتبع فيها الفنان البدائي مستوى التجريد الكامل ويظهر ذلك في النصب الحجرية المسماة (منهير)[*] **Aenhirs** التي يرى بها الباحثون انها صور شخصية مختصرة للموتى تظهر تجديداً شديداً مماثلاً في تحديد الأنموذج. فعلى السطح الحجري المستوى لهذه (القبور) يلاحظ الرأس الذي يختلف في شكله غير المستدير عن الشكل الطبيعي لا ينفصل عن الجسم الا بخط ويلاحظ أيضاً وجود نقطتين تدلان على العينين، اما الأنف فهو يضم امّا

(1) الباشا، حسن. الفون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص: 86.

(*) المنهير (menhirs) وتعني (الحجر الطويل) وهي كلمة مشتقة من اللغة البريتونية وهي أحجار منفردة طويلة مستقيمة وبعضها مصدرة طبيعي وبعضها الاخر اشبه بشواهد القبور او على الاصح علامة على وجود المدافن ومنها ما كان يحدد موقفاً مقدساً. للمزيد: ينظر: (هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص: 24.

الى الفم واما الى الحاجبين في شكل هندسي بسيط[1]. وقد يكتفي الفنان البدائي القديم أحياناً بالتعبير عن شكل الانسان بخط مجرد ينتهي طرفاه بنصفي دائرتين مفتوحتين الى الخارج إشارة الى الاطراف[2] (شكل-3).



الشكل (3)

خطوط مجردة تمثل شكل الإنسان

وقد ظل أسلوب المحاكاة سائداً حتى نهاية العصر الحجري القديم من خلالها استطاع الفنان البدائي ان يترك على جدران كهفه رسوماً تدل على قوة ملاحظته وذاكرته وحدة حواسه وعنايته بالمظاهر الطبيعية التي تحيط به حتى حدث الانتقال الى العصر الحجري الجديد، وكان ذلك اول تغيير في تاريخ الفن حيث أتجه الأسلوب الفني نحو التصميم الهندسي المحدود النطاق وبهذا التباعد عن المنهج التجريبي أصبحت مهمة الفنان محاولة بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن[3].

---

(1) هاوز، آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص23- 24.

(2) الباشا، حسن: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص:104.

(3) هاوز، آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص23.

ان هذا التغير في الاسلوب او في الطراز الفني راجع الى تحول عام في الثقافة والحضارة فمن المعروف ان الانسان في العصر الحجري الجديد انتقل من مرحلة جمع الطعام والصيد والفردية الى مرحلة الزراعة واستئناس الحيوان بالمستوى الذي ادى الى تغيير في ايقاع الحياة بأكملها فغدت حياة هذا الانسان حياة منظمة يسودها الاستقرار والتعاون والمحافظة على التقاليد، فالزراعة يلزمها التفكير المنطقي وتدبير الأحوال وانتظار النتائج والتأمل في الظواهر الطبيعية والدوافع المسببة لها، وهذا ما دفعه الى الاعتقاد بما وراء الطبيعة وتوهين شأن العالم الواقعي المحسوس والتقليل من الاهتمام بالملاحظة المحسوبة لحساب التجريد[1].

من خلال الحقائق الأنفة الذكر، يرى الكاتب ان الانسان البدائي القديم ابتدأ حياته بالبحث عن كل ما يستلزم بقاءه في الطبيعة، ولم يجد امامه غير التأمل في الواقع المادي الذي يحيطه ويستقرأ حقائقه فكرس منظومته الفكرية نحو تحقيق مبتغاه الى المستوى الذي اتخذ من المحاكاة آلية اشتغاله التي تهيء له- وفق مستوى تفكيره- أسباب العيش منطلقاً من رؤية غير موضوعية (السحر)، فانعكس ذلك في تعبيره الفني حيث ألقت المحاكاة ظلالها على رسوماته حتى غدا التشخيص المميز في اعماله الفنية.

على ان الرؤية غير الموضوعية تلك فتحت له باباً نحو عالم الما ورائيات، فراح يعمق صلته بهذا العالم المحجوب رغبة منه في تفسير وكشف ما يحيط به من أسرار وخفايا، وان من موجبات توجهه الروحاني استشعاره بالفراغ الروحي

---

(1) المصدر السابق: ص24ـ25. والباشا: حسن/ الفنون في عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص: 100.

وسعيه الى ملأ هذا الفراغ من خلال ما تكنه نفسه من خلجات وأحاسيس نحو قوة خفية تحكم عالمه المادي الفسيح أملاً في تحقيق الاستقرار النفسي الذي يكابده نتيجة عدم تكافؤ متطلبات النفس المادية مع متطلباتها الروحية فراح يحلق بعيداً في فضاء تأمله وانتقل في تفكيره نحو استقراء العالم من الما ورائي والتعبير عنه بالأسلوب الرمزي، وهذا ما ظهر خاصة في الاعمال الفنية للعصر الحجري الجديد.

ب- الفكر الحضاري الرافديني القديم

تعد حضارة وادي الرافدين علامة مشرقة في التاريخ الإنساني لما تحمله من سمات العبقرية والابداع، لم تقتصر نتاجاتها الرائدة على الثقافة والفنون بل اشتملت ميادين مختلفة مثل العمران والزراعة والسياسة، افرزت بالتالي عن جملة من الاختراعات والابتكارات افاد منها المجتمع البشري كاختراع الكتابة والتدوين واختراع المحراث وابتكار التشريع الذي أرسى أسس ادارة البلاد ونظم حياة الافراد وفق قوانينه الوضعية.

يمثل التحول الذي حدث في العصر الحجري الحديث نقطة الانطلاق لهذه الحضارة، بلغ من عظم الاثر في حياة الانسان وفي مسيرته الطويلة نحو الحضارة والمدنية، فقد شهد هذا العصر قضايا حضارية على قدر عظيم من الأهمية في تطور الانسان تتمثل في مسألة الزراعة وتدجين الحيوان اللذين لعبا دوراً هاماً في الاستقرار الاجتماعي للانسان العراقي القديم وإرساء قواعد حضارية أمتدت مع امتداد الزمن وتمثلت بداياتها في قرية (جرمو) المستوطن الزراعي الاقدم في ذلك العصر والتي تشير بيوتاتها البسيطة المشيدة وادواتها المختلفة الى تقدم في سلم التطور المادي عن الأطوار السابقة فقد وجدت طائفة

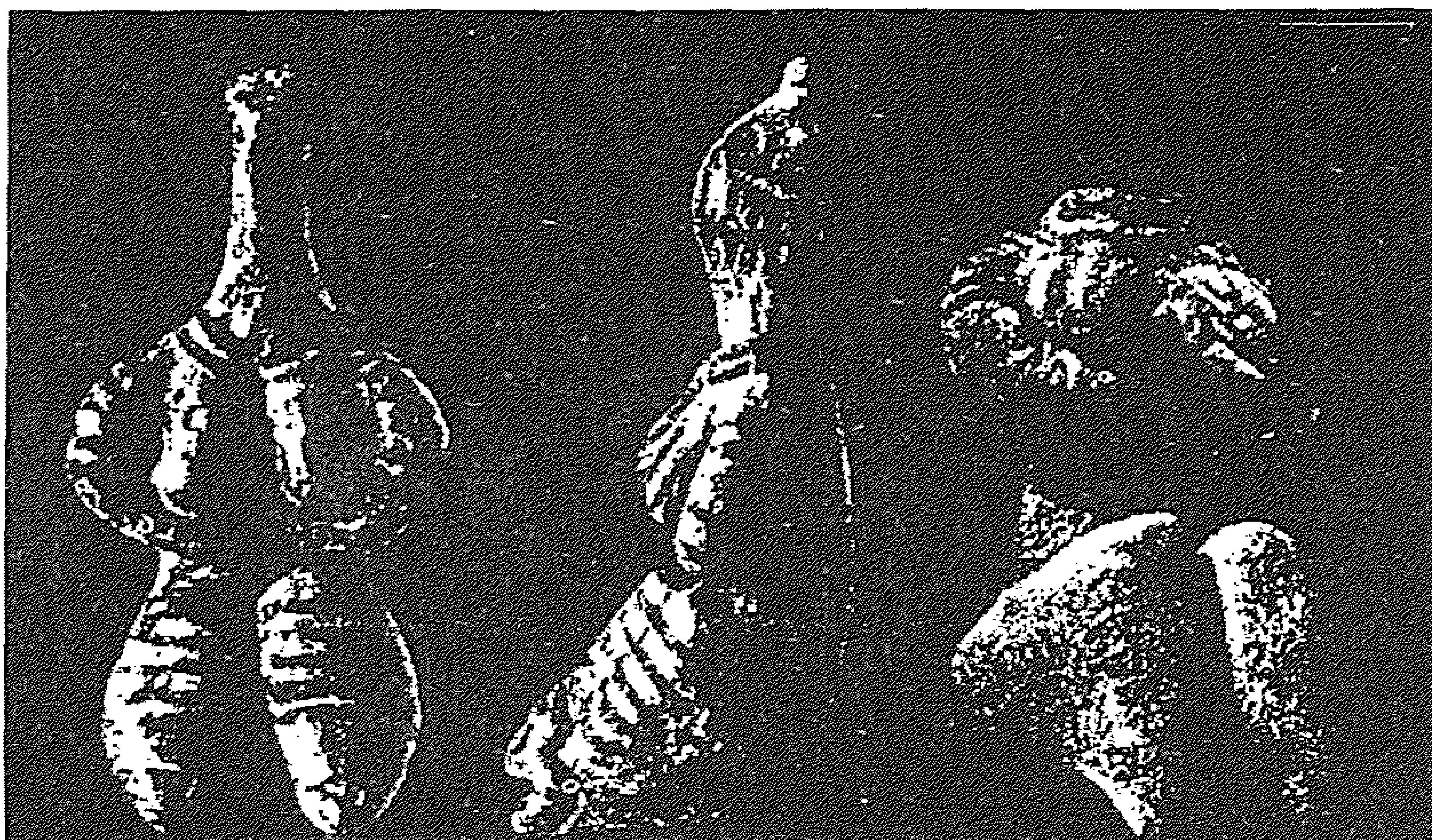
متعددة من الأدوات صنعت من أحجار متنوعة(*) كالفؤوس والمناجل والرحى وطائفة من الكماليات والأدوات البيتية. كما وجدت دمى تمثل نسوة بدينات حبالى من النوع الذي فسر بانه اقدم نموذج لما اطلق عليه اسم ((الالهه الأم)) (شكل-4) الذي ترمز لقوى الخصب والانجاب وقوى الطبيعة المولدة الغامضة. وهي إشارة الى واقع الحياة الدينية في هذه القرية[1] حيث كانت المرأة في الواقع الرافديني القديم عاملاً رئيساً في اكتشاف الزراعة، ويظهر تقديس المرأة باعتبارها العامل الحاسم في الاخصاب والانجاب بمظهر زراعي الهي في ظهور عبادات الخصب التي كانت الالهة- الأم محوراً لها[2] ويرجح ان تكون تلك الالهة ((أول معبود تصورته المجتمعات الفلاحية كان ذا صلة بقوى الأرض المنتجة المولدة وخصبها، كما يرجح أن تكون أول معبود تصوره الانسان كان على هيئة الهة تمثل الأرض وخصبها))[3]، (شكل-4).

(*) أنواع الاحجار كما يوردها المؤلف هي حجر الصوان، وحجر الادنبريدي، وحجر الكلس.

(1) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، جـ1. ص: 192-197.

(2) الماجدي، خزعل: ادب الكالا.. أدب النار- دراسة في الادب والفن والجنس في العالم القديم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، مطبعة الجامعة الاردنية، عمان، 2001، ص: 99.

(3) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق، ص: 201.



الشكل (4)

تمثال الاله الام

كانت عبادة الالهة الام تشكل نواة الديانة الزراعية التي كانت تحولاً نوعياً عن المعتقدات السحرية التي سادت في العصور الحجرية القديمة والوسيطة التي كان يعتقد فيها الانسان بوجود الأرواح في الأشياء وانه ينحدر منها، اما في العصر الحجري الحديث فان اكتشاف الزراعة جعل الانسان يقدس قوى الطبيعة المخصبة وكانت المرأة في صدارة هذه القوى لانها بحد ذاتها تمثيل عياني وملموس لها، فهو يراها تنجب وتديم الحياة، وهذا يمثل ظهور الزرع والبذور وادامته[1].

يستشف الكاتب ان باكورة النتاجات الفنية تعكس حالة التلازم بين الفن والدين كما ان هذا العمل الفني (الالهة الام) قد جسد المعتقدات الروحية والمفاهيم الفكرية التي كان يعتقدها الانسان العراقي القديم، وهو قد جمع في

(1) الماجدي، خزعل: ادب الكالا... ادب النار، مصدر سابق، ص: 99-100.

موضوعه بين التشخيص والتجريد، بين المادي والمثالي وقد حاول فيه الفنان عكس رمزية تثير حفيظة المتلقي وتشده الى الاجتهاد في فهم فكرة العمل.

واذا كانت (جرمو) نقطة البداية للنشاط الحضاري الرافديني قد ركزت على التمازج بين المادي والروحي، فان طور حسونه (5200-5000) سنة ق. م شرع في الابتعاد عن المحاكاة والتمثيل الواقعي والتعبير عن نتاجاته الفنية من خلال الاشكال الرياضية، فقد عثر في الطبقات السبع السفلى من هذه المنطقة على مجموعات فخارية مختلفة كان منها محززة بخطوط عميقة وعريضة متوازية، وفيها محززة ملونة معاً واخرى مدلوكة دلكاً شديداً واخرى مخدشة غير متوازنة باشكال مثلثية، كما عثر على نوع اخر من الاواني المنتظمة الصنع ذات الجوانب الرقيقة مخططة وتشكل خطوطها سلسلة من المثلثات، ملونة ويغلب عليها اللون البرتقالي وتتصف الزخارف لأواني هذا العصر بانها مستوحاة من الاشكال الهندسية والنباتية، فوجدت على بعض الأواني اشكال سنابل قمح محورة، وكان الفنان القديم يكتفي بخط ذي فرع او فرعين من الخطوط دلالة على السنبلة[1]. كذلك وجدت اشكال بشرية على بعض الكسر الفخارية زينت رقبتها بوجه محور، ويتسم العمل بالتناسق والصرامة في التصميم، ويتضح ذلك من خلال الصياغة التخطيطية للشعر والانف والحاجبين والهدبين[2]، (شكل-5).

---

(1) فارس، شمس الدين، والخطاط، سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم، ط1، دار المعرفة، مؤسسة دارالكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1980، ص:30.

(2) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1979، ص: 94.

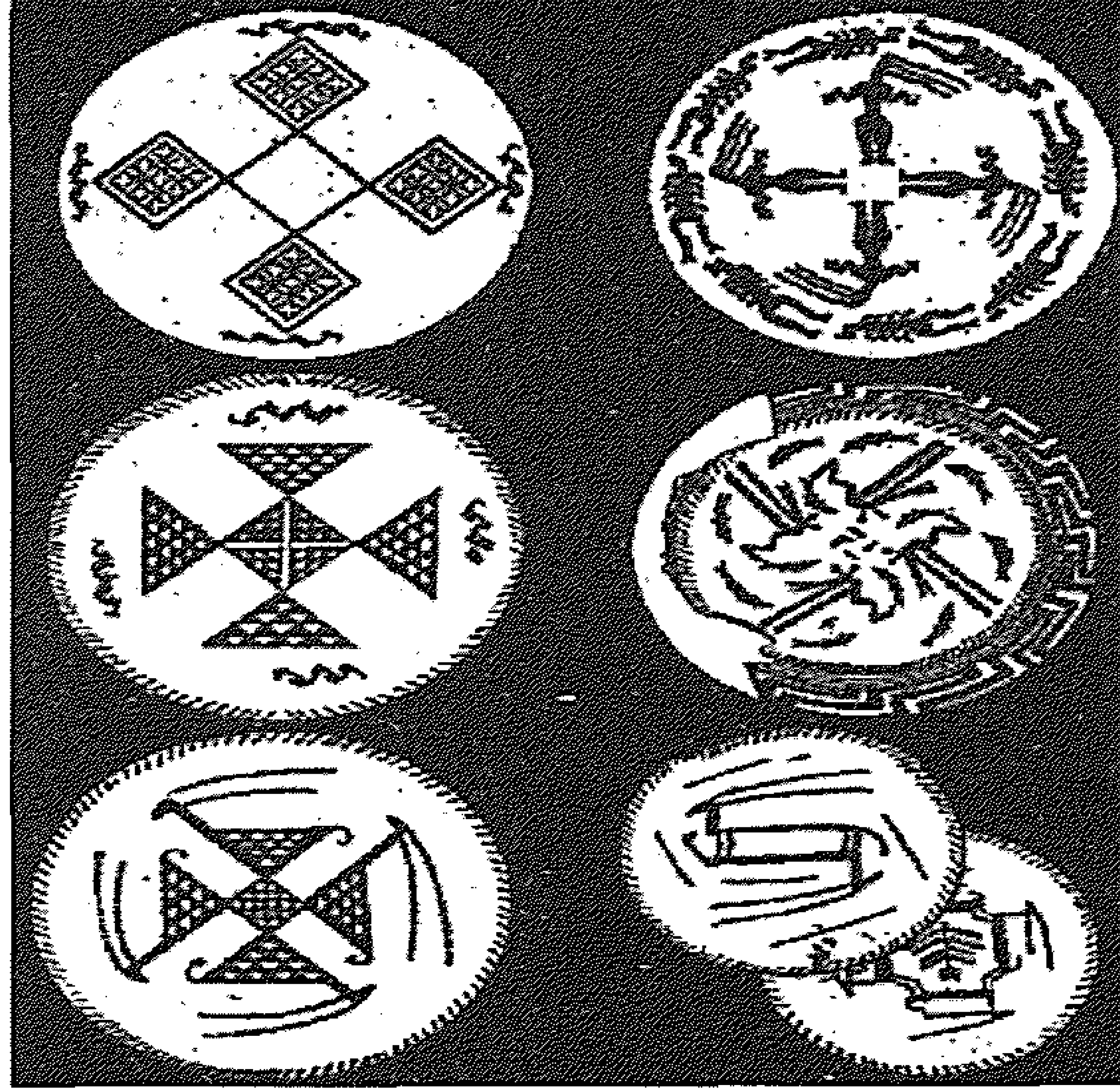


الشكل (5)

كسرة فخارية مزينة بوجه محور

في حين شهد دور سامراء (5000ق.م) تحولاً في الشكل التصويري نحو التجريد الكامل، وهو يشير الى تقدم واضح في التقنية والحرفة خاصة بعد التوجهات الجديدة المتمثلة بالاهتمام الواسع بالشكل، فغدت الأواني الفخارية غنية بالزخارف حيث أشركت الخطوط الأفقية والعمودية والممتدة في تزيين الأواني الفخارية وصولاً الى استخدام الاشكال الهندسية أمثال المربعات والمستطيلات والمعينات في عملية التزيين، ولم يقتصر المزخرفون في عملهم على حرفة الصانع المجد الذي يصنع عناصر تخطيطية ثم يقوم بتجميعها، بل انهم تحولوا الى الطبيعة، الى ممالك الحيوان والنبات لغرض الالهام، وكانت الحيوانات تصور ببساطة ذلك لان كل شيء كان يشكل بتخطيط عنصري لا يعبر الا عن الجوهريات، أي الحياة والحركة ومن خلال الشكل التصويري (رقم-6) يمكن معرفة كيفية حدوث التحولات من الشكل الواقعي التشخيصي الى التجريد الكامل في فن سامراء. فالمثال المألوف هو الرمز الغامض، الصليب المالطي الذي كان في الاصل يحتل أربعة معزات تجري على ما يبدو حول بركة ماء، فمن خلال عملية تخطيطية موسعة تنتهي الأجسام الى تشكيل مثلثات لقرون وذيول

واقدام مطموسة لم تبق منها سوى العناصر التركيبية الأربعة للصليب. وفي ذلك اشارة لوجود انتقال من الفن التصويري الى الفن غير التصويري.



الشكل (6)

مراحل تحول الشكل الواقعي الى التجريد

لم يكن هذا المنهج الزخرفي بحد ذاته مجرداً من اية دلالات فكرية، انما ينطوي على فلسفة ترتبط بالحياة برمتها، فكل الرموز مفعمة بالمعاني، فهي تعبر عن آمال ومخاوف شعب متحضر فالمعزات الدائرة والصليب المعقوف الذي تؤلفه شعور النسوة الأربع انما قصد بها بوضوح الرمز الى قوة الحياة الدائمة في كل المخلوقات، البشر والحيوانات التي تدور سوية في حلقات لا نهاية لها[1].

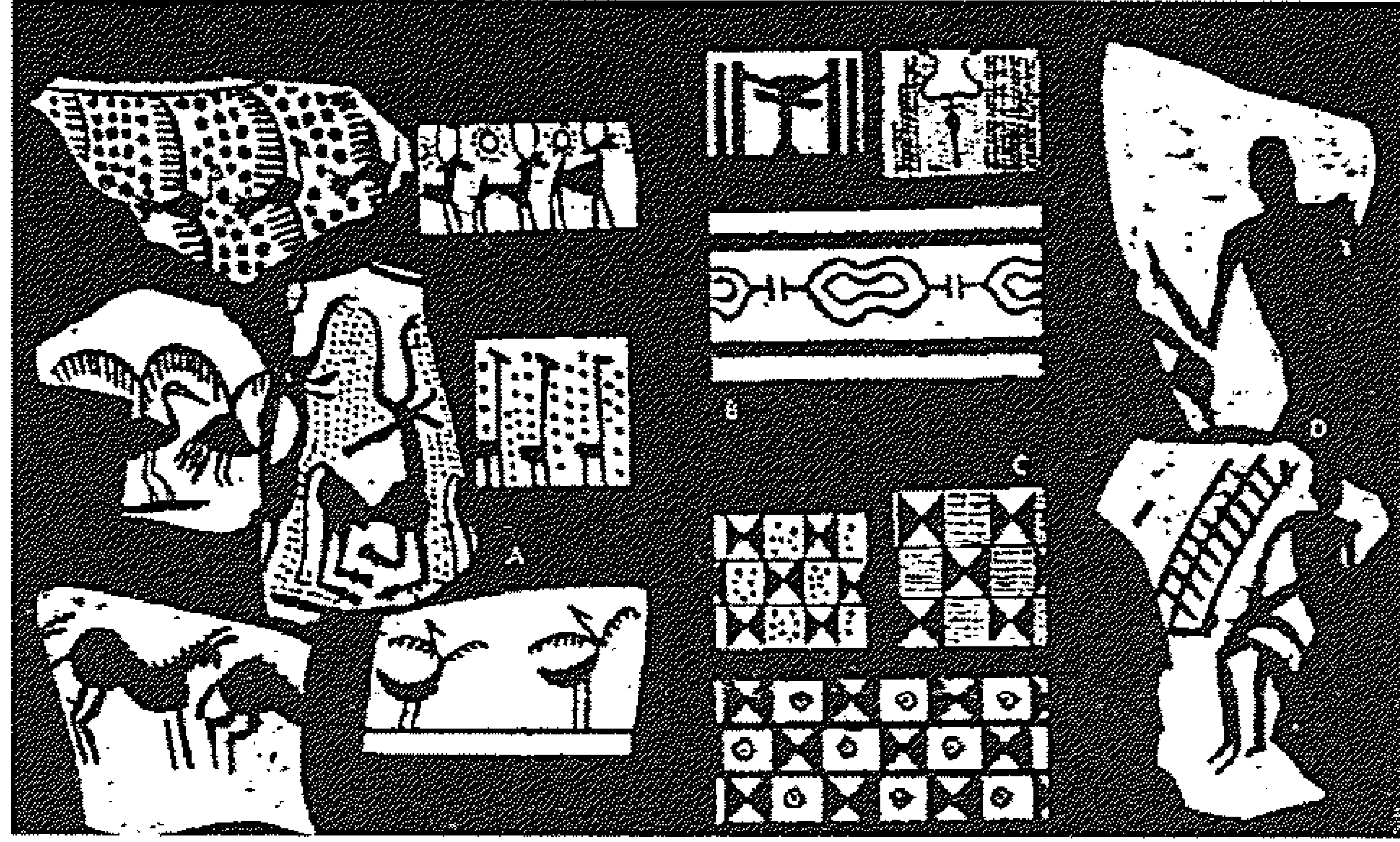
يبدو ان من وراء هذا التحول شعور الفنان بوجود معان كامنة تستتر وراء تلك الاشكال يسعى لتحويرها من خلال تصوير الحدث والقوة الإيحائية المنسوبة

(1) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 92.

لتلك الهيئات واستخلاص عناصر مكثفة تحمل سمة الانسجام التي يتضمنها الذهن الانساني لتجعل الأشياء مفهومة على نحو اعمق[1].

اما دور حلف (4000ق.م) الذي يعد تجربة الانسان الرافديني الأولى مع التعدين، فقد اعتمدت الزخرفة والتحوير الرمزي للأشكال الطبيعية في هذا الدور اساساً في صناعة الاواني الفخارية، اذ استخدمت الزخرفة بإتقان لتجميل السطوح الخارجية للفخاريات، وتتضمن وحدات هذه الزخرفة اشكالاً هندسية مؤلفة من تقاطع الخطوط وكذلك اشكالاً حيوانية معظمها من ذوات القرون كالأيائل والثيران، وقد انجزت غالبية هذه الاشكال بتحويرات تعطي طابعاً تجريدياً رمزياً، وقد ظهر التحوير خاصة في مناطق الرقبة والأجنحة مما اعطى نوعاً من الحركة والحيوية في قوائم وأجسام تلك الحيوانات. كما عثر على فخاريات متعددة زينت باشكال حيوانية وآدمية محورة تحويراً رمزياً، كما ان بعضها زين باشكال هندسية[2] (شكل-7)، وبالدخول الواسع للاشكال الهندسية في الاعمال الفنية اخذت الاشكال التصويرية تتجه تدريجياً نحو التجريد[3].

(1) ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري، دار القلم، بيروت، 1975، ص:63.
(2) فارس، شمس الدين، والخطاط، سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم، مصدر سابق، ص:32.
(3) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص:98.



الشكل (7)

فخاريات مزينة بأشكال هندسية وواقعية محورة

تميز هذا الدور الحضاري بتعددية الالوان وتقنية صناعة اللون واستخدامه، فقد استخدم الفنان في تنفيذه للمشاهد التصويرية اللون الأبيض والأسود والبني والأحمر معاً في تصميم زخرفي واحد فاكسب بذلك تلك المشاهد- من خلال التضاد اللوني- مجالاً بديعاً - ويلاحظ أن الفنان قد تصرف بمهارة فائقة في تحوير الجسم الحيواني لكنه في نفس الوقت احتفظ بالواقعية، اذ ان الشكل العام ظهر يقارب الحيوان نفسه(1).

يلاحظ الكاتب ان الفنان برغم أعتماده الاشكال الواقعية كوحدات زخرفية في تزيين اعماله الفنية، الا انه ابتعد عن أسلوب المطابقة للواقع من خلال اضفاء المثالية لهذه الاشكال، وبذلك اصطبغ الفن بصبغة عقلية أدت الى الاستعاضة عن الصور والاشكال بعلامات ورموز.

ومع دور العبيد (4000-3500 ق.م) حيث الاحساس الديني القوي الذي

(1) فارس، شمس الدين، والخطاط سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم، مصدر سابق، ص:32.

تمثل بتشييد المعابد في مدينة اريدو الغنية بالالهامات، اكتشفت ثلاثة معابد شيد أحدها فوق الآخر وهي تظهر مفهوم قائم على المماثلة والترتيب المنظم[1].

تمتاز رسوم هذا الدور الحضاري وزخارفه الفخارية بتآلفاتها الهندسية المحضة ونقوشها الايقاعية الرائعة، وقد اتخذت الزخارف الهندسية بعد بساطتها تركيباً معقداً عن طريق بعض الرسوم الادمية والمخلوقات الاخرى التي تم تصويرها باسلوب زخرفي وتكعيبي وبايقاع رقيق يحقق الحركة غير المتناهية للشكل الزخرفي مع شكل الاناء، اما في المناطق الجنوبية- والتي تمثلها سومر، مركز ثقافة الشرق الادنى- فلم تكن نتاجاتها الفخارية- وخاصة الأواني- بمستوى النتاجات الفخارية للمنطقة الشمالية، انما هي ادوات بيتيه ذات اشكال خالية من أي محتوى زخرفي[2].

ان الملفت للنظر لنتاجات هذا الدور الحضاري، الدمى الفخارية المجسمة التي كانت تعطي مظهراً اشبه بالأفعى التي كانت ترتبط دائماً في الفكر الرافديني بالاخصاب، ويبدو ان هذه التماثيل الغريبة التي كانت تجسد مخاوف الانسان الكبيرة انما تصور حالة حضارية، فبعد ان منع رسم الاشكال على زخارف الأواني، سمح بصياغتها وتجسيمها مع مراعاة الاسلوب الرمزي في التمثيل، أي ان ماتم تمثيله يجب ان لا ينسب الى العالم الواقعي المنظور، وان هذه الرسومات وان كانت تخيلية مروعة وغير محسوسة لم تعتبر واقعية. ويمكن القول ان الفنان قد نحتها من وحي المعتقدات الدينية لذلك العصر[3] (شكل-8).

---

(1) بارو أندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 32.

(2) فارس، شمس الدين، والخطاط، سلمان: تاريخ الفن القديم، مصدر سابق، ص: 34.

(3) بارو، اندريه، سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص 102-103.



الشكل (8)

نحت اسطوري- دور العبيد

أن فنان العبيد- وكما يرى الكاتب- قد نحا منحىً جديداً في التعبير الفني اذ ان اسلوب التجريد الخالص الذي اتبعه في عمل زخارفه الهندسية قاده الى التفكير في مزاوجة العالم الاسطوري مع العالم الواقعي لابتداع صور ذهنية رمزية مجردة عن القوى الغيبية التي تهيمن- باعتقاده- على الحياة والكون، لبيان جلالها وهيبتها من جهة والتنويه على دورها في الاخصاب والنماء من جهة اخرى. فشخص هذه القوى وفق تفكيره التأملي الاسطوري ليكون نتاجه الفني من الاهمية ما يوقع الاثر البالغ في النفوس، واطلق العنان الى مخيلته لتحلق في فضاء تصوراتها الواسعة ونسج صورا لا تمت الى الواقع المادي بصلة.

مع تجلي أفق المدنية السومرية وظهور معالمها وملامحها في منتصف الالف الرابع قبل الميلاد- من خلال اختراع الكتابة والمعمار الديني- نهجت الحضارة السومرية بعداً حضارياً جديداً[1] فقد انتقلت الكتابة في هذه الحضارة من مرحلة

(1) توينبي، ارنولد: تاريخ البشرية، نقله الى العربية، نقولا زيادة، الاهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004، ص: 80.

التصوير الى مرحلة الرموز والدلالات المعنوية، وبذلك تمكن السومريون من تدوين أخبار ملوكهم وأساطيرهم وتراتيلهم الدينية[1]، وكان لهذا التطور في تدوين المعلومات اثره العميق على الفنون التشكيلية اذ بدأ يتميز في ذلك الوقت المبكر اسلوبان فنيان بقيا في صراع جدلي هما التشخيص التجريد، الاتجاه الزخرفي والاتجاة التصويري الملحمي[2].

اخذت رحى التفكير الفلسفي السومري تتجه نحو أفكار رئيسة وهي الرموز الدينية او الالهة التي جسدت برموز كونية، كذلك الظواهر المخيفة التي تهدد بقاءه لذلك كانت مسمياته ترتبط بهذه الظواهر والاجرام...، ومن أجل تلك الالهة لجأ الانسان السومري الى تمثيل الهته على هيأة قوام بشري[3]، ومبدأ الحلول الذي يحكمه التشبيه هو من اكثر الخصائص التي تميزت بها الديانة الرافدينية حيث ((تجري أختيار القدسي باعتباره كنه ظاهرة او هيئة طبيعية، واعتباره ارادتها وقوتها التي تهيئوها لشكلها الخاص وسلوكها ومقدرتها على النمو لذلك كان من الطبيعي ان ينظر الى الالوهية هنا على انها تتخذ شكل واسم الظاهرة الطبيعة التي تشكل كنهها وكان من الطبيعي أيضاً انجذاب السكان الاوائل الى القوى القدسية التي كان وجودها مهماً لبقائهم ورغبتهم في ملازمتها ورعايتها من خلال اقامة الطقوس والتبعد لها)). ومن قبيل تطابق القوى الالهية

---

(1) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان 1994، ص:163.

(2) الشاروني، صبحي: فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، تقديم ثروت عكاشة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993، ص:171.

(3) ملرش، ايج، أي، ايل: قصة الحضارة في سومر وبابل، ترجمة عطا بكري، بغداد، 1976، ص: 38.

مع الظواهر الطبيعية المتصلة بها ما نجده من مسميات ترتبط- كمعان دلالية- ارتباطاً وثيقاً مع الطبيعة مثل ((آن) An (السماء)) للدلالة على اله السماء، و((هورساغ) Hurssag (التلال السطحية)) للدلالة على المرتفعات القريبة وما الى ذلك[1].

كان الانسان الرافديني القديم يتصور خواص تلك الظواهر ووظيفتها من خلال مجابهته المباشرة لها، فعظمة السماء ورفعتها وسموها المتعالي له وقعه الخاص ولا شك انه يلقي أثره في نفس الانسان المتأمل بها فتستثير مخاوفه. هذا الاحساس الذي توحي به السماء هو الاحساس الذي يوحي به الجلال، إذ ان فيه تجربة العظمة والهول، مما يجعل الانسان يدرك ضعف شأنه وبعده الشديد عن هذا الذي لا جسر هناك يوصله به. وقد جسد العراقيون القدماء هذا التعبير بقولهم (اله مهيب كالسموات النائية واليم العريض)[2]، وفي ضوء ذلك خلص الانسان السومري الى ان الكون وما ينطوي عليه من مظاهر طبيعية مادية تسيطر عليه قوى خفية هائلة وان تغير مظاهر الطبيعة انما يعزي الى تلك القوى[3].

يستشف الكاتب ان (الوجود) هو المسألة الجوهرية التي كانت تشغل تفكير الانسان الرافديني، وهو قد عمد الى استقراء مديات علاقاته مع الكيانات الاخرى في الطبيعة محاولة منه لتشخيص وجوده المادي والروحي على الأرض،

(1) السواح، فراس، موسوعة تاريخ الاديان، ط1، ترجمة نهاد خياطة وآخرون، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 2004- ج2، ص: 187.

(2) فرانكفورت، هـ، وآخرون ما قبل الفلسفة، مصدر سابق، ص: 160-161.

(3) الجابري، علي حسين، الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، مصدر سابق، ص: 28.

وتحديد ماهيات ما يحيط به من الظواهر الطبيعية والكونية التي كان بعضها يقلق أمنه ويثير مشاعره، ولعله حينما لم يجد لها تفسيراً راح يبني أفكاره على أسس خيالية اسطورية، فهمّهُ الوصول الى ايجاد الحلول لهذه المشكلات وفك رموزها، وكان نتاج ذلك المبدأ التشبيهي الذي اعتمده- وفق رؤيته- اساساً لتحديد ماهية القوى غير المرئية التي تهيمن عليه وتحكم شؤونه وشؤون الكون. ووفق مبدأ التشبيه أخذ يترجم مفاهيمه تلك خلال نتاجاته الفنية وصولاً الى تحقيق حالة الموازنة بين عالمه الداخلي الذاتي وعالمه الخارجي الموضوعي، واملاً في الاسقرار النفسي والاجتماعي الذي يمكنه من مواصلة حياته وبناء حضارته، وفي الوقت الذي أصبحت فيه تلك المفاهيم عقائد روحية ملزمة وفاعلة لدى الانسان السومري، فهي تعد وسيلة وقائية لدرء مخاطر المجهول الذي لا يعرف اسرار قوته.

يعدّ الدين من العوامل المهمة التي اثرت في المسار التصوري لفنون الحضارة السومرية بوصفه منظومة متماسكة من العقائد والطقوس المتصلة بالاشياء المقدسة المحظورة والتي تؤلف بين جميع المعتقدين بها في نطاق طائفة اخلاقية تسمى (المعبد). ومن هذه الصفات المختلفة تنشأ فرص متعددة تتحالف فيها الفنون والاديان بل وتختلط على الاقل- في أدنى أشكالها تطوراً[1].

ومع ظهور المعتقدات الدينية السومرية ظهرت الطقوس الدينية المرتبطة بها، وظهرت أيضاً الاسطورة التي عملت على أيضاح المعتقد واصبح الدين في

(1) لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة عادل العوالي، بيروت، 1960، ص: 282.

سومر نطاقاً سلوكياً يقوم على معتقدات تمثل العلاقة بين الناس وما يعبدون ويساعد على تفسير الظواهر والاحداث المعقدة التي تبدو ظاهرياً غير قابلة للتفسير، ويجسد أيضاً القوة الماورائية[1].

كان السومريون يسردون الأساطير بدلاً عن القيام بالتحليل والاستنتاج، فقد نظروا الى فكرة: سقوط الأمطار. بعد جدب، بانها وساطة من الطير المركب العملاق (امدكود) الذي جاء لانقاذهم فكسا السماء بجناحيه من سحب الزوابع السوداء والتهم (ثور السماء) الذي كان قد احرق الزرع بانفاسه الملتهبة[2].

لقد شكلت المعتقدات الدينيةلا- التي وجد فيها الفنان السومري الهامه الاول أهمية كبيرة في توجيه مناحي الحياة العامة والخاصة لسكان وادي الرافدين، وعن طريق الفن أتخذ هذا العالم شكله[3]، ومن خلال رؤيته الجدلية للحياة والكون أدرك السومري ان الفكر التأملي هو السبيل الذي يوصله الى فهم هذه الحقائق والى سبرغورها، وغدا الفكر التأملي يلقي ظلاله على جوانب كثيرة من جوانب حياة السومري وبضمنها الفن، وظهر ذلك جلياً في نتاجاته الفنية التي بدأ على اكثرها سمات الغرابة والخيال والتجريد، وهذا ما اتضح أثره في دور الوركاء (3800-3500 ق. م) الذي شهد نهضة حضارية رائدة، كانت

(1) سليم، شاكر مصطفى، المدخل الى الانثروبولوجيا، مطبعة العاني، بغداد، 1975، ص:69.

(2) صاحب، زهير: الفنون السومرية، ايكال للتصميم والصناعة، بغداد، 2004، ص:48-49.

(3) صاحب، زهير وسلمان الخطاط: تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، مطبعة التعليم العالي- جامعة بغداد، 1987، ص: 96.

من مقوماتها ظهور بوادر الكتابة الصورية التي كانت تستخدم لتسجيل واردات المعبد بالاضافة الى ظهور نموذج للزقورة (الصرح المدرج) الذي كان السومريون في العصور التاريخية يقيمون على قمته شعائرهم الدينية، كما شهد أول ظهور للأختام الاسطوانية[1].

كان هذا الدور الحضاري يمثل مبدأ الوحدة في كل الاتجاهات، الاجتماعية منها والسياسية، وكذلك الدينية والفنية، فهو يمثل وحدة عالم الالهة المقدس وعالم الانسان الدنيوي، العالم الحقيقي والخرافي، عالم الطبيعة والتجريد، وقد جسدت تلك الحقائق جملة من النحوت الحجرية، منها الاناء النذري الذي عثر عليه في الوركاء والذي يرقى تاريخه الى (3000 سنة ق.م) (شكل-9أ)، وتضمن الاناء شعائر دينية صيغت للتقديس، وهو يحتوي على صفوف ثلاثة من الافاريز يعلو احدها الآخر، رتبت منازلها تبعاً لمستوى واهمية كل عنصر من العناصر الأساسية التي يتكون منها الوجود وهي حسب الترتيب المتصاعد: (الماء- النباتات والحيوانات- الملك والالهة)، وتشكل الصورة حول الاناء، ويشير تركيبها الى تجريد رمزي لتصور ديني، في حين ان رسوم الحيوانات كانت تظهر بصفة واقعية ومتكاملة، أي ان الفنان سعى الى جعل الصور الفردية داخل تركيب تجريدي، (شكل- 9ب).

---

(1) سوسه، احمد: حضارة وادي الرافدين بين السامين والسومريين، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص: 107- 108.

الشكل (9 أ)	الشكل (9 ب)
الاناء النذري- الوركاء	الافاريز الثلاثة للإناء النذري

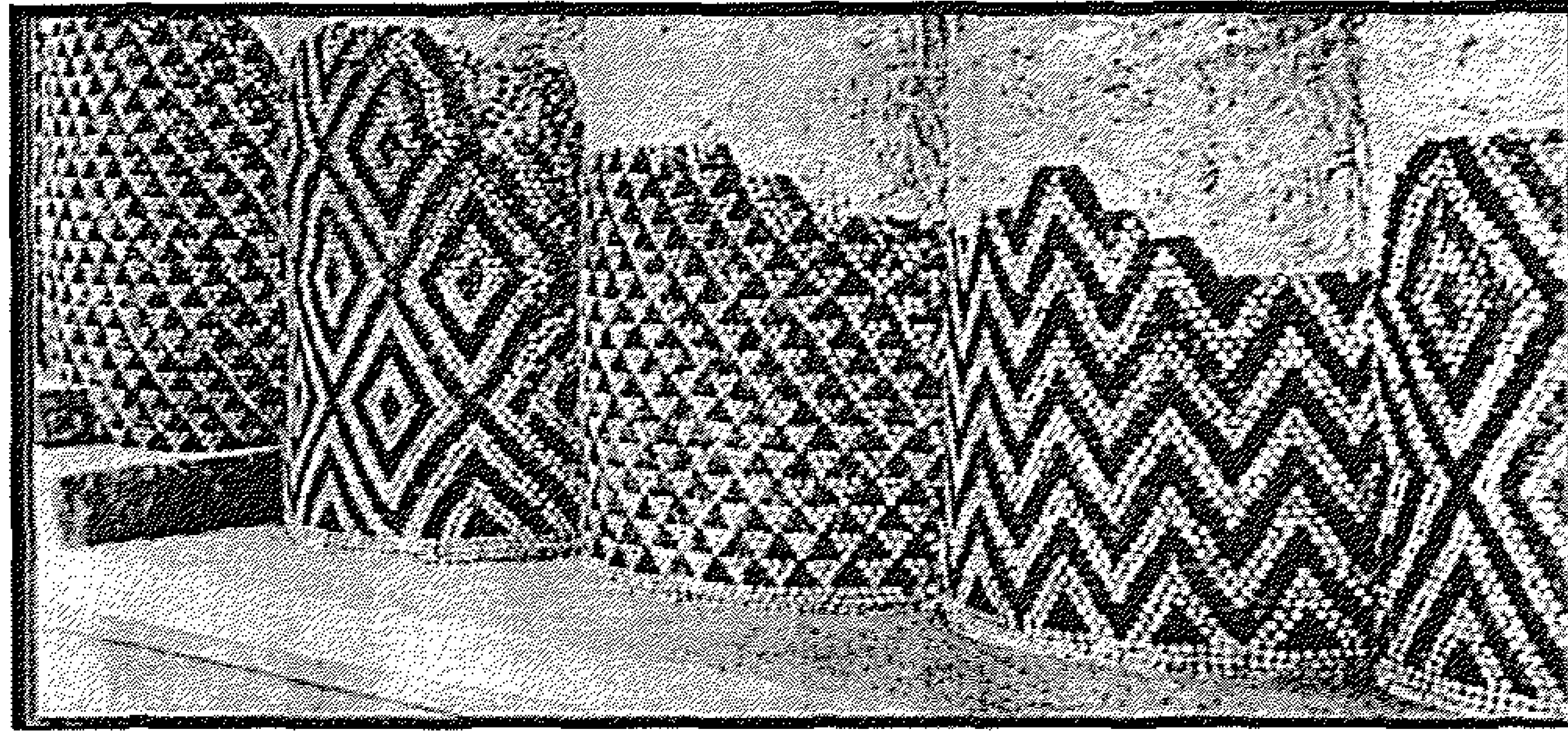
وقد حول الفنان الاشكال القريبة لشخوصه وحيواناته إلى صورة عضوية مركبة يشار فيها الى السلطة الكهنوتية في الكون بحجم نسبي للرسوم فقط[1]، وهذا ما يعطي الانطباع بان الفن التشكيلي لهذا العصر يعد واحداً من الفنون الطبيعية ذات الروحية العالية.... فحتى في الحالات التي كان فيها النحات يركب مجموعات رمزية صناعية من الرسوم الحيوانية ذات الأهمية الرمزية، فان الرسوم المنفردة بالأشكال الحيوانية ظلت مطابقة للطبيعة اذ كان النحات يتطلع لعمل اشكال مجسمة تشخيصية حتى عندما كان ينقش كائنات خرافية[2] ونجد مثل هذا الحس الروحي والتصورات الماورائية متحققة في الاختام الاسطوانية التي كانت تحتوي تصميماً رائعاً من موتيفات يمكن تمييزها في حركة قطيع من الحيوانات احياناً، والذي جعل تلك الاختام ذات بنية تكوينية رائعة هو ذلك الانشاء المحبك

(1) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق عيسى سلمان، وسليم طه، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد، 1975، ص: 49- 51.

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق: ص: 43.

في الافريز والكثافة الصورية التي تجعل عين المتلقي لها في تفحص وتدقيق مستمرين. والشيء ذاته، فان بنية الفكر المؤثرة في تكوينات الاختام الاسطوانية هي صور الميثولوجيا السومرية الرائعة وقصص التضرع للالهة وصراع الابطال، الا ان الرمزية هي المهيمنة على بنية الشكل في الختم الاسطواني وان كانت مبهمة في بعض الاحيان[1].

يمتاز هذا الدور بتجلي فن الفسيفساء إذ دأب السومريون على تزيين واجهات الابنية إذ تُزيَن المظاهر الخارجية للابنية بدهان أبيض يُجدد باستمرار. ويضيفون إليها مخاريط فسيفسائية، وهذا بلا شك يعد اختراعاً سومرياً مميزاً. ولغرض تنويع الجدران الداخلية والاعمدة الضخمة يضعون على الغلاف الطيني آلاف من المخاريط المدببة الصغيرة ذات الوان سوداء وحمراء وبيضاء بطريقة لا تظهر سوى رؤوسها إذ تؤلف أشكالاً متكسرة ومقربة من معينات ومثلثات تغطي سطوح الجدران بمختلف الالوان[2]، (شكل 10).



الشكل (10)

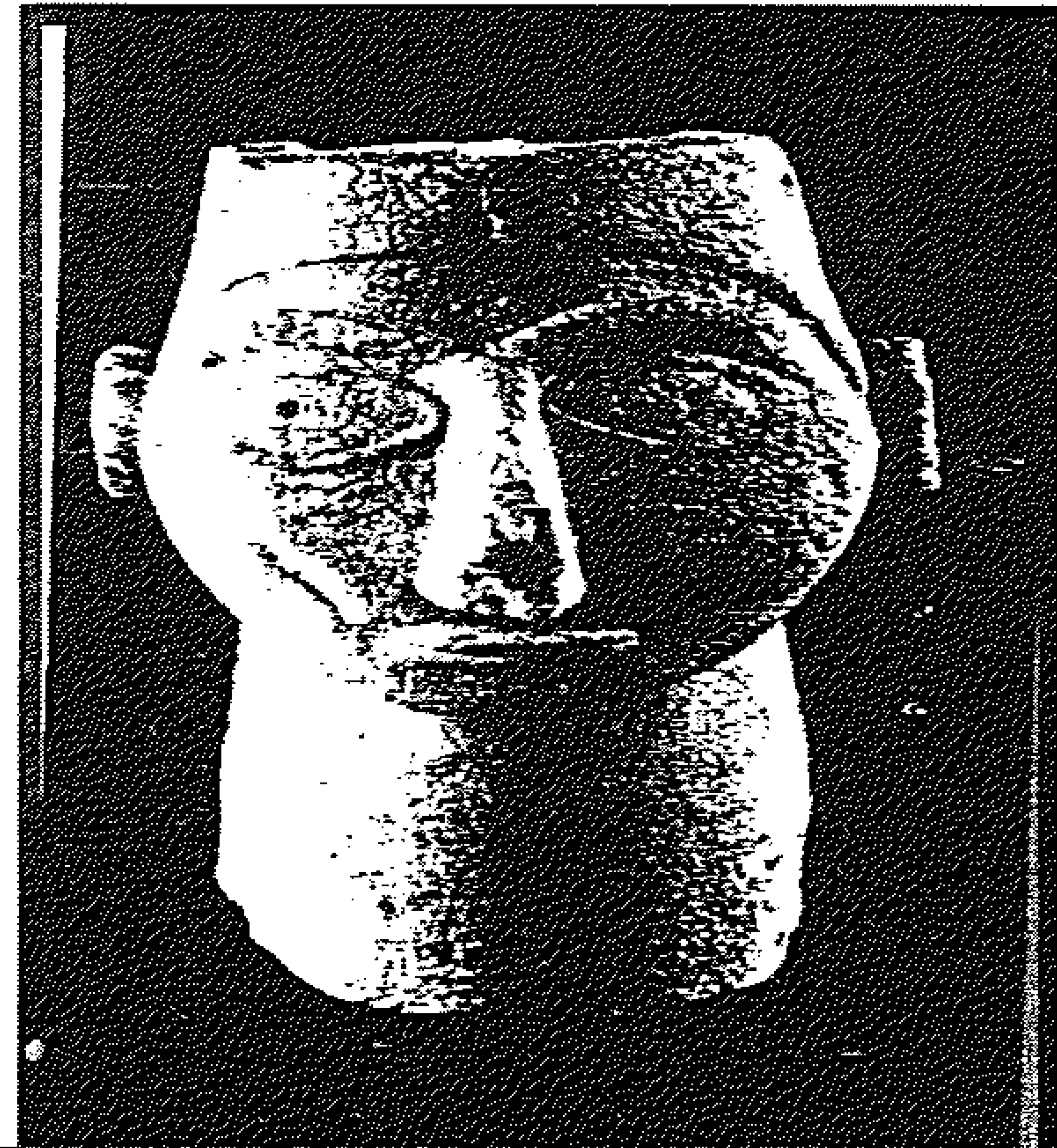
جدران فسيفسائية سومرية- دور الوركاء

(1) لويد، ستين: فن الشرق الادنى القديم، ترجمة: محمد درويش،دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص:104-106.

(2) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 115

يستشف الكاتب روح الابداع التي كان يتسم بها الفنان الرافديني اذ سعى الى التوفيق بين المتناقضات لخلق مشهد تصويري يحمل في ثناياه خطاباً فنياً ذا مغزى تتالف فيه عناصر المشهد التصويري.

وفي دور جمدة نصر، احد الأدوار الأخيرة لحضارة العراق القديم- حضارة ما قبل التاريخ- ظهرت اتجاهات جديدة في النتاجات الفنية تقوم على أساس رفض الاشكال الطبيعية واتباع اسلوب التجريد الخالص بقصد تحويل الطبيعة وفقاً للقوانين الداخلية للشكل لكي يمكن التعبير بذلك عن جوهرها الروحي. ففي تل براك شمالي بلاد ما بين النهرين. ومن التنقيبات الاثرية، عثر في معبد يعود الى عصر جمده نصر على قناع امرأة من الحجر (شكل-11) يختلف في الاشياء الجوهرية فيه عن رأس المرأة الذي عثر عليه في الوركاء (شكل-12) فرأس الوركاء يظهر منتهى النزوع إلى الطبيعة في حين انه تم الاجتناب عن هذه الطبيعة في رأس براك تحبيذاً للتجريد المتعمد[1].



الشكل (11)

قناع امرأة من الحجر- تل براك



الشكل (12)

رأس امرأة حجري- الوركاء

(1) مورتكات، انطون: الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص: 59.

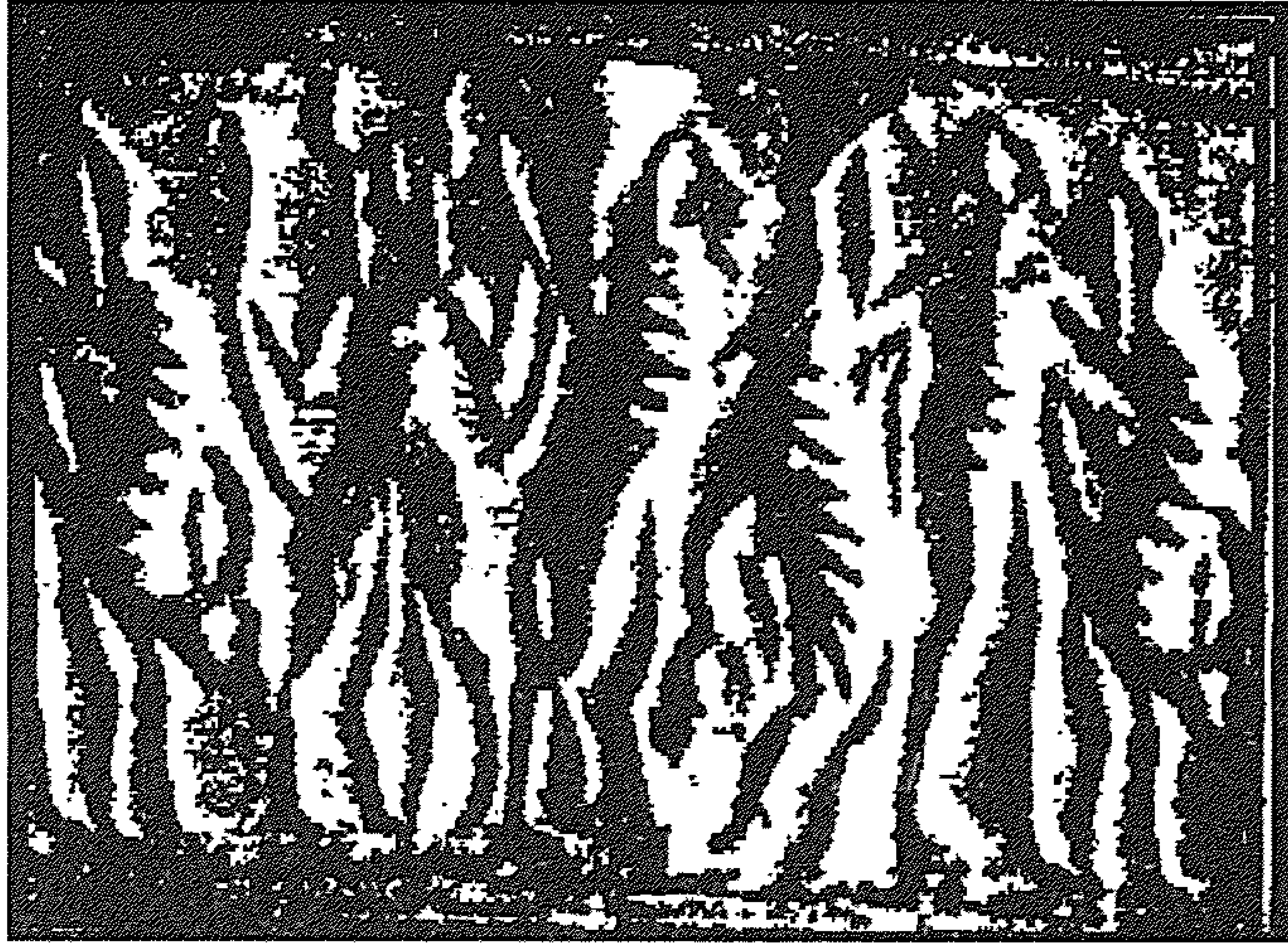
اما دور ميسلم فقد شهدت نتاجاته الفنية في بداياتها عزوفاً عن المبدأ الطبيعي والمادي لحساب المثالية وهي بذلك جسدت روح التغير الذي حدث في ذهنية السومريين وبالخصوص، الازدواجية المتسامية في نظرتهم الى الحياة تلك النظرة التي وقفت حائلاً بين المنطقتين الالهية والمادية في صفة مغايرة لعملية المزج المبكرة المنسجمة التي توصلوا اليها في العصر السابق، وهذا التفسير للمظاهر المعمارية الجديدة قد تحقق من خلال عزل المعبد عما يحيط به من أشياء دنيوية غير ظاهرة[1].

اصبح الفنان في هذا العصر- من خلال الوسائل المتاحة له- قادراً على تحويل السمة غير الطبيعة والتجريدية إلى طريقة ايجابية في الفن اذ ان الفن عنده لم يعد يستخدم ((للتعبير عن توحد متوازن للعالمين المادي واللا مادي بل ليعبر عن المفهوم السامي للإله والملك وحدهما))، وكانت وظيفته تكمن في ابراز شكل واحد من الوجود فقط بعيداً عن العالم الدنيوي وفي صور تشخيصية لكنها كانت في الواقع متغيرة بفضل القوانين الذهنية المجردة للشكل[2]، وقد أدى التجريد الى أختزال في الشكل غير معهود في فن الشرق الادنى مثلما حدث في المخلوقات المركبة التي كانت تصنع من عناصر طبيعية متباينة بقصد الرمز الى قوة خارقة للطبيعة وفي هذا العصر قلصت العناصر الى تجريد مختصر فالبطل الذي يهيمن على أسدين قد تحول الى شكل شعائري يتألف جزؤه العلوي من جسم انسان وجزؤه السفلي تتألف من اطراف خلفية لاسدين ويمسك البطل في الوسط بذيل

(1) المصدر السابق: ص:65.

(2) مورتكات، انطون: الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص: 80.

أسدين معاً على يمينه وعلى شماله، وقد يكون الجزء العلوي أحياناً عبارة عن الإنسان- الثور الذي يمتزج مع أقسام الأسدين[1]. (شكل-13).



الشكل (13)

شكل شعائري اسطوري- دور ميسلم

الا ان عصر ميسلم شهد في نهايته أنعتاقاً من المناهج التجريدية للتركيب وذلك تفضيلاً لتحول أكثر تصميماً باتجاه الصيغ الحية المنقولة عن الطبيعة وظهر ذلك واضحاً في بعض التماثيل المجسمة التي عثر عليها في معبد عشتار في ماري والتي تُعزى الى هذا القصر[2] (شكل-14).

(1) المصدر السابق، ص: 94.

(2) مورتكات، انطون: الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص: 108.



الشكل (14)

تمثال مجسم من معبد عشتار- ماري

وبذلك فقد حول التصور الجديد في الأسلوب اهتمام الفنان من صرامة النقش إلى فن التشخيص وتجسيم التفاصيل الطبيعية[1].

وفي الفن السومري المتأخر وكشيء مضاد للتجريد الذي ساد عصر ميسلم، كانت الرغبة متجهة إلى ((ايجاد سمو طبيعي لتحويل ما وراء الطبيعة الى حقيقة مفهومه)). فقد عثر على أجزاء من عدة افاريز تحتوي صور طيور وماشية نحتت من الصدف او حجر الكلس وبقرتين تحتلبان من قبل رجلين يجلسان القرفصاء في حين ينشغل آخرون باعداد المزيد. وقد رسمت الصور بالوان فاتحة على الواح سوداء من الاردواز. وبالرغم من واقعية المنظر لكنه في نفس الوقت كان يخص الاله بصفة جوهرية، ففي منظر الحلب قد تغير بشكل طفيف الى مشهد يصور الحياة اليومية، فالهة الحياة قد تحولت الى امرأة ريفية تماماً[2].

ان التشخيص والتجريد كأسلوبين فنيين متعارضيين القيا ظلالهما على

---

(1) لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، مصدر سابق، ص117

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم: مصدر سابق، ص: 150.

الموضوعات الفنية السومرية وقد بقيا في صراع مع روحية الفنان السومري. ويلاحظ انهما لم يشتركا في الموضوعات فحسب بل راحا منذ البداية يوطدان طابع الفن السومري في الصورة المفردة وفي تركيب الاشكال كذلك. وان الصراع بين هاتين الصفتين لم يتوقف مرة واحدة وبصفة مستمرة كما حدث ذلك في الفن المصري او الفن البيزنطي مرة اخرى، او بالأحرى ان هاتين الصفتين تشترطان سمة العصور المختلفة للفن عن طريق التفسير المستمر لعلاقة احداهما بالاخرى[1].

اما الاكديون (2470-2285 ق.م) فقد أظهروا عناصر ومقومات حضارية جديدة او نقلوا نظام حياتهم من الفكر الديني الى الفكر السياسي، ونتيجة لتوجهاتهم الحربية ورغبتهم في تمجيد انتصاراتهم وفتوحاتهم، دفع الملوك الى تشجيع الفن والفنانين، مما أدى ذلك الى تحقيق انجازات كبيرة في مجال الفنون التشكيلية خاصة النحت وبنمط يقترب من الشكل الحقيقي وبنزعة واقعية حسية خاصة في أسلوب النحت البارز. فمن خلال هذا الأسلوب يمكن توضيح تفاصيل الاشكال بشكل دقيق[2]، ويلاحظ في الفن الاكدي روحاً جديدة تتسم بالقوة والحركة والحيوية وهذا ما يتضح جلياً في المنحوتات وفي فن نقش الأختام الاسطوانية ونذكر على سبيل المثال الرأس البرونزي المسبوك الذي وجد في نينوى وهو يمثل احد الملوك الاكديين ويعد على قدر عظيم من البراعة الفنية

(1) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم: مصدر سابق، ص: 43.

(2) صاحب، زهير: والخطاط، سلمان: تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين، مصدر سابق، ص 120-121.

(شكل-15) كذلك المنحوتات الجميلة التي خلفها الملك (نرام- سين) التي تمتاز بقوة تعبيرها وحيويتها[1].



الشكل (15)

رأس برونزي يمثل احد الملوك الاكديين

لم يكن التطور الفني هذا تطوراً عارضاً بل طبقاً لروحية الاكديين الذين كانوا يرفضون الجمود ويتطلعون إلى روح التغير الدائم، فالوجود عندهم يمثل حالة تغيير متواصل وتطور دائم، وعلى خلاف الفن السومري كانت المعضلة الرئيسة للفن الاكدي ليس الصراع بين التشخيص والتجريد بل (أطلاق المصنوعات من حالتها الجامدة وتحويلها إلى حرية التكوين والحدث) ذلك لأن موقفهم- المتطلع الى التوسع والملك- من الحياة يعبر عن نفسه بسعادة أوسع في تمثيل الحركة[2] وقد حاول الفنان الاكدي الذي يجد في شخصية الانسان كقوة الهية خارقة ولكن بشكل جديد يختلف عن النصب السومرية في السابق فشخصياته المصورة تبدو طويلة وممشوقة وذوات عيون واسعة تختلف عما هي

(1) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق، ص: 356.

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم. مصدر سابق، ص: 156.

عليه في القسم الجنوبي من وادي الرافدين[1]، وقد جسّدت (مسلة النصر) مبدأ الحركة والحيوية الذي أتسم به الفن الأكدي تمثيل الشخوص الفردية إلى التركيب الحقيقي الرئيسي، ففي حركته المنتصرين المتقدمين الى الامام بشكل فعال وفي تراجع العدو، نجد ان هذه الحركة تحمل معها كل الشخوص بشكل يثير الدهشة، وان المنظر الطبيعي ذاته صوّر لأول مرة بمدلول حقيقي، قد أصبح جزءاً من هذا التركيب الدائم الحركة[2]. (شكل-16) وهذا انما يعبر عن قوة الحركة غير الاعتيادية للفن الاكدي الذي كان اهتمامه الرئيس صياغة الحركة والحياة بواقعية حسية[3].



الشكل (16)

مسلة النصر

(1) فارس، شمس الدين: والخطاط سلمان: تاريخ الفن القديم، مصدر سابق، ص: 54.

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 18.

(3) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 234.

يرى الباحث، ان نزوع الفنان الاكدي الى الطبيعة وابتعاده عن التجريد في تصوير الاشكال انما هو ناجم عن تأثره بالواقع وما ينطوي عليه من حيوية وحركة انفعالية جسدتها بسالة المقاتلين وانتصاراتهم، فاضيفت بذلك روح الحماس لديه فراح يحاكي الأحداث الصاخبة بتفاصيلها الدقيقة وينقلها الى المشهد التصويري لتكون بذلك أكثر صدقاً وتعبيراً، وليمنح الصورة بعداً جمالياً رائعاً.

بينما شهد العصر البابلي (5004-1590 ق.م) انفصالاً للسلطة الزمنية عن السلطة الدينية المتمثلة بالمعبد وطبقة الكهنة- وتعاظم سلطة الحكام، اذ أصبح الملك البابلي سيداً مطلقاً على جميع المملكة بعدما كان في العصر الاكدي- الذي اعقب فجر السلالات (2800-2370 ق.م)- يحظى بصفة دينية مقدسة لصلته الوثيقة بالالهة كونه ممثلاً لها في حكم البشر، وعلى اثر ذلك تم نقل جميع السلطات من المعبد الى القصر. ولعل اكثر ما يوضح هذه الظاهرة الجديدة في بناء حضارة وادي الرافدين، ضخامة القصور الملكية التي طغت على المعابد، كقصر الملك (بلالاما)، ملك اشنونا في تل اسمر، وقصر ملك الوركاء (سين- كاشد) في الوركاء، وقصر ملك مدينة ماري (زمري- لم).... وهذا مما يشير الى وجود اتجاه جديد كان يدور حول تعلق الفرد بالالهة لا عن طريق السلطة الرسمية، زمنية او كهنوتية وانما كان منبعثاً من العلاقة الشخصية بين الفرد والهه[1].

قرن البابليون تحولات الطبيعة بالطقوس الدينية الملائمة ونسقوا فيما بينها، فعلى سبيل المثال كان رأس السنة الجديدة من كل عام وقت احتفالات ومباهج

(1) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق، ص: 439-441.

في بابل، تمثل فيها معارك الالهة تمثيلاً مسرحياً وتصويرياً، او تخاض فيها معارك صورية. فهذه الطقوس ليست مجرد طقوس رمزية بل هي جزء لا يتجزأ من الاحداث الكونية، انها حصة الانسان في هذه الاحداث. وكانت هذه الايام بالنسبة للبابليين تعد عيداً ينشد فيه قصة الخليقة، وتقام معركة صوريةيمثل فيها الملك دور الاله الظاهر... وهذا التنسيق المقصود بين الاحداث الاجتماعية الكونية يدل على ان الزمن بالنسبة الى الانسان القديم لم يكن اطاراً مجرداً محايداً لما يجري في الحياة، بل تعاقب لمراحل متوترة لكل منها قيمتها ومغزاها، وكما في موضوع المكان نجد ان هناك مناطق معينة من الزمان تحتجب عن التجربة المباشرة فتثير الفكر التأملي، هذه المناطق هي الماضي البعيد والمستقبل، كلاهما قد يكون نموذجياً مطلقاً فيقع خارج نطاق الزمن(1).

ان السمة لهذا العصر هي الرسوم الناشئة على الفخار وخاصة التي ابتدعت في عصر حمورابي والمتمثلة بالنحت الناشئ على مسلة الشريعة والذي تطور فيما بعد الى النحت المجسم واتضح ذلك في كثير من المظاهر وبصفة خاصة الوجوه(2)، وقد وجد النحات البابلي تعبيره الخاص المميز في لغة النحت المجسم الشاقة، وانه كان يؤكد على فرديته الخاصة خلافاً للتقاليد المتوارثة، فقد زاوج بين الفخامة والرقة في الصياغة ومع ذلك ظل يحتفظ بالاحساس في سبيل الرشاقة والمرونة في رسوماته(3).

لم ينفك الفنان البابلي عن الطبيعة، فراح يحاكيها في كل تفاصيلها، وهو لم يصور حياة المدينة فحسب وانما كان يصور الحياة في السهوب والحقول

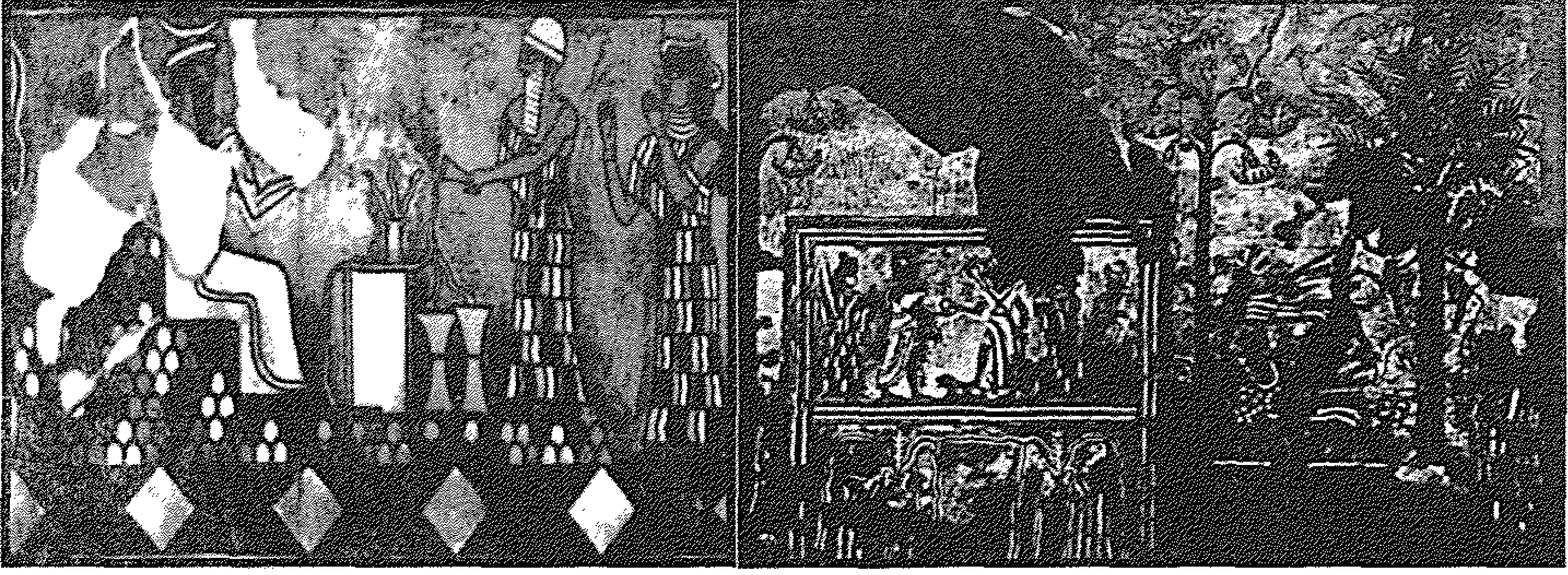
---

(1) فرانكفورت، هـ، وآخرون: ما قبل الفلسفة، مصدر سابق، ص: 38-39.

(2) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 268.

(3) المصدر السابق، ص: 272- 275.

والصحراء. ومن هذا الاتصال الوثيق بالطبيعة نلمس لمحات عن الحياة اليومية التي كانت مشاهدها تلهم الفنان، ويتضح ذلك في مشاهد تصويرية واقعية لرسوم جدارية متعددة عثر عليها في منطقة ماري، منها التصوير الجداري الذي يصور تنصيب ملك ماري، ومنها أيضاً التصوير الجداري الذي يمثل مشهد لتقديم النار والماء لآرسا[1]، (شكل-17)، (شكل-18).



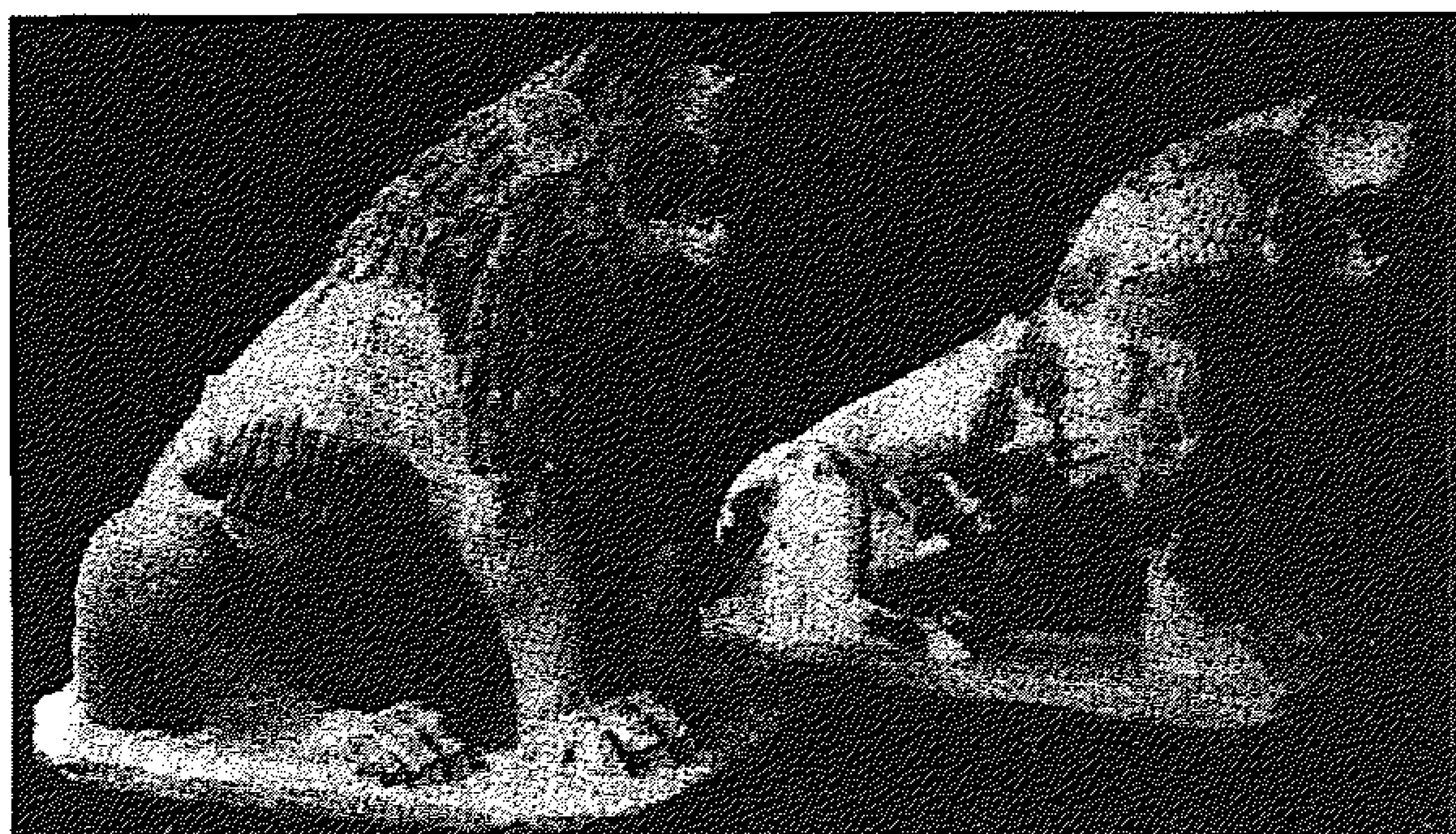
الشكل (17)
تصوير جداري- فن بابلى

الشكل (18)
تصوير جداري- فن بابلى

وفي الوقت الذي كانت الواقعية ما تزال تؤلف الاهتمام الرئيس للفنان البابلي، نجده يستحدث اسلوباً فنياً يبتغي فيه التعبير عن الواقع باسلوب هندسي معماري، فهو في احد التماثيل ينحت رأس أسد بشكل تخطيطي في سطوح عريضة ليزيد من شدة تأثير الضراوة. وهو بهذا التكوين يمزج وينسق بين طريقتين متباينتين، احداهما الطريقة الطبيعية والاخرى هي الطريقة الدينية[2] (شكل-19).

(1) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 349-350.

(2) بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص: 345.



الشكل (19)

اسدان صورا بطريقتين متمازجتين



الشكل (20)

مشهد تصويري أسطوري بابلي

سعى الفنان البابلي من خلال قدرته التخيلية على خلق مشاهد تصويرية أسطورية تعبر عن موضوعات مختلفة كالالهة ونشاطاتها الذاتية، والملك وملاحمه العظيمة، ومن هذه المشاهد الأسطورية مشهد يبين الهين يتقابلان واحداهما يستخدم سكيناً ليقتل عفريته[1] (شكل-20).

(1) مورتكات، اينطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 268-270.

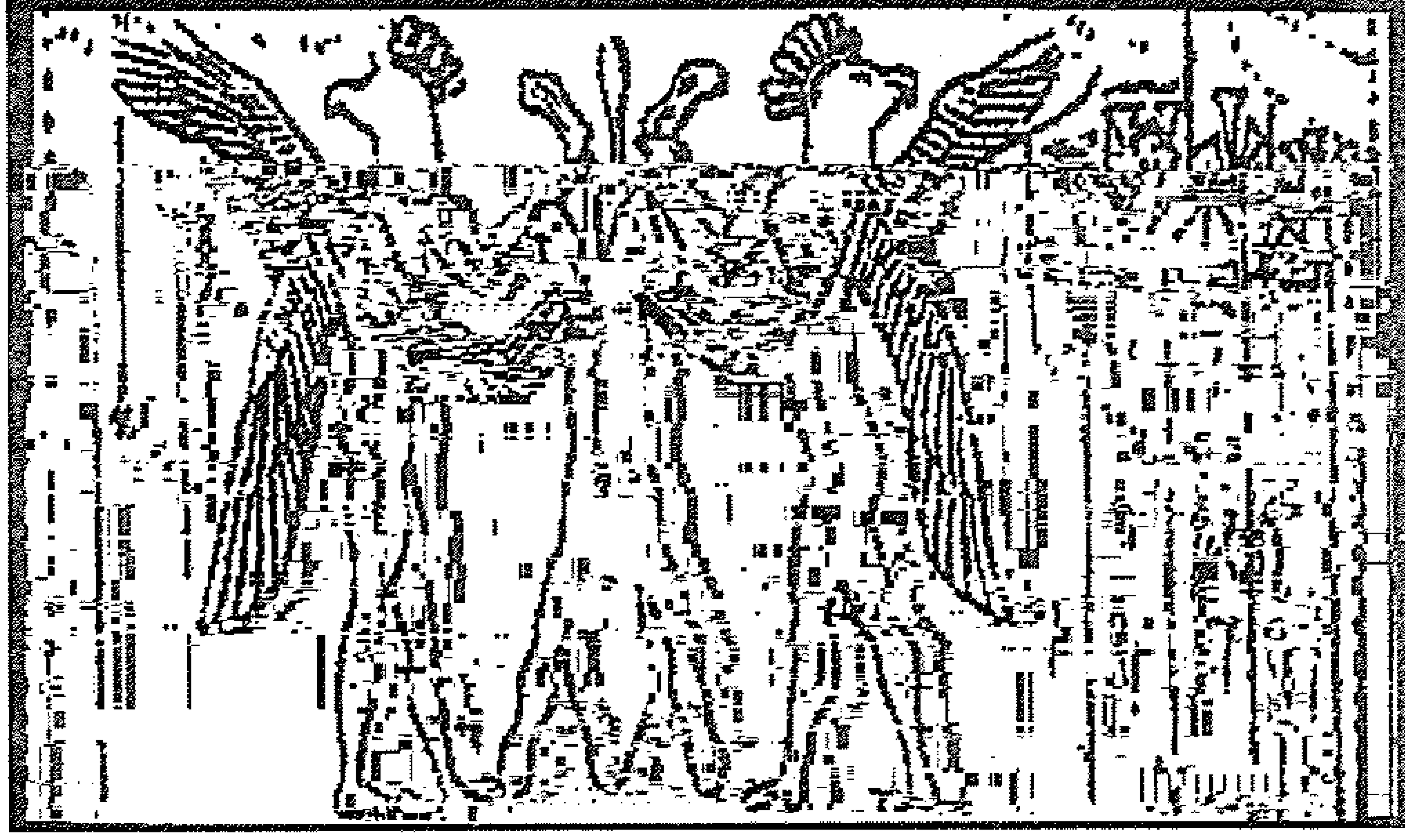
ومع الاشوريين (1350-612 ق.م) استخدم الفن لاغراض دنيوية بحته تمثلت باغراض الدعاية الملكية من اجل احداث الخوف والرعب في قلوب من يشاهدونه عن عظمة الملك وقدرته وجبروته، فأصبح بذلك فناً رسمياً أمبراطورياً موضوعه الأساس هو التعبير عن فكرة الملك الفاتح المنتصر[1]، وهو بابتعاده عن تمثيل المواضيع الدينية فسح المجال لتأليه الملك نفسه اما من خلال مشاهد اعلان الولاء الاحتفالية واما بسرد تصويري مطول عن انجازاته وفي المجموعات الاولى كانت تظهر في بعض الاحيان وحوش مختلفة هدفها توفير الحماية، بالإضافة الى ظهور المخلوقات المجنحة، غير ان شكل الاله لم يكن يظهر الا اذا كان يمثل اسرار الحاضر دوماً والذي كان يصور وسهمه في قرص الشمس المجنح[2].

ان ما يميز الفن الاشوري هو نزوعه نحو التصميم الشكلي واقتصار المشهد التصويري على الاشكال القليلة المرتبة بتصميم متراص متناظر او متباين عُمل لكي يؤلف صورة حربية غالباً ما تكون مقترنة بكتابة وخضعت داخل اطار رباعي[3]. (شكل-21).

(1) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مصدر سابق، ص: 541.

(2) لويد، ستين: فن الشرق الادنى، مصدر سابق، ص: 210.

(3) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 332.



الشكل (21)

تصميم شكلي متناظر- تصوير آشوري

يعد وجود الكتابة من موجبات تكامل العمل الفني الاشوري وحيويته، ومن متممات الرسالة (النص) التي يريد الفنان الاشوري ايصالها الى المتلقي، كذلك وجودها يعطي مدلولاً حضارياً على ما بلغه الاشوريون من مستوى ثقافي فني رفيع، كما ان ما يميز الفن الاشوري هو الحيوية الأسلوبية والتفاصيل الخيالية فالجياد رسمت بتعبير دقيق وبوضع طبيعي يتناسب مع الامتداد الافقي للافريز كما ازداد الاهتمام بالعلاقة المكانية للاشكال التي تؤلف المشهد التصويري، كما ان المشاهد نفسها قد رتبت ترتيباً زمنياً- أي انها تمثل تطوراً متصاعداً في مسيرة الحدث الواحد[1].

سعى الفنان الاشوري عبر مخيلته الواسعة الى خلق بيئة فنية للتعايش ليس فقط بين عناصر العالم الواقعي (المادي) وانما بين العالم الواقعي والعالم الأسطوري في وحدة اندماجية مثيرة للاستغراب فمنح السطح التصويري للختم

(1) لويد، ستين: فن الشرق الادنى، مصدر سابق، ص: 213.

الاسطواني- برغم صغر مساحته- بعداً حسياً واسعاً استلهمها من روح الطبيعة. ففيها تتصارع الحيوانات من اجل البقاء وبطل يقاتل في سبيل السيادة والنظام وعفاريت من العالم الآخر فتصارع فيما بينها وقد امتلأ المشهد التصويري بالاشكال حتى افاض بالحياة، بما حال ذلك دون حصول فراغ ما في المشهد ذلك الفراغ الذي طالما كان يثير الخوف لدى فناني العصور السابقة[1].

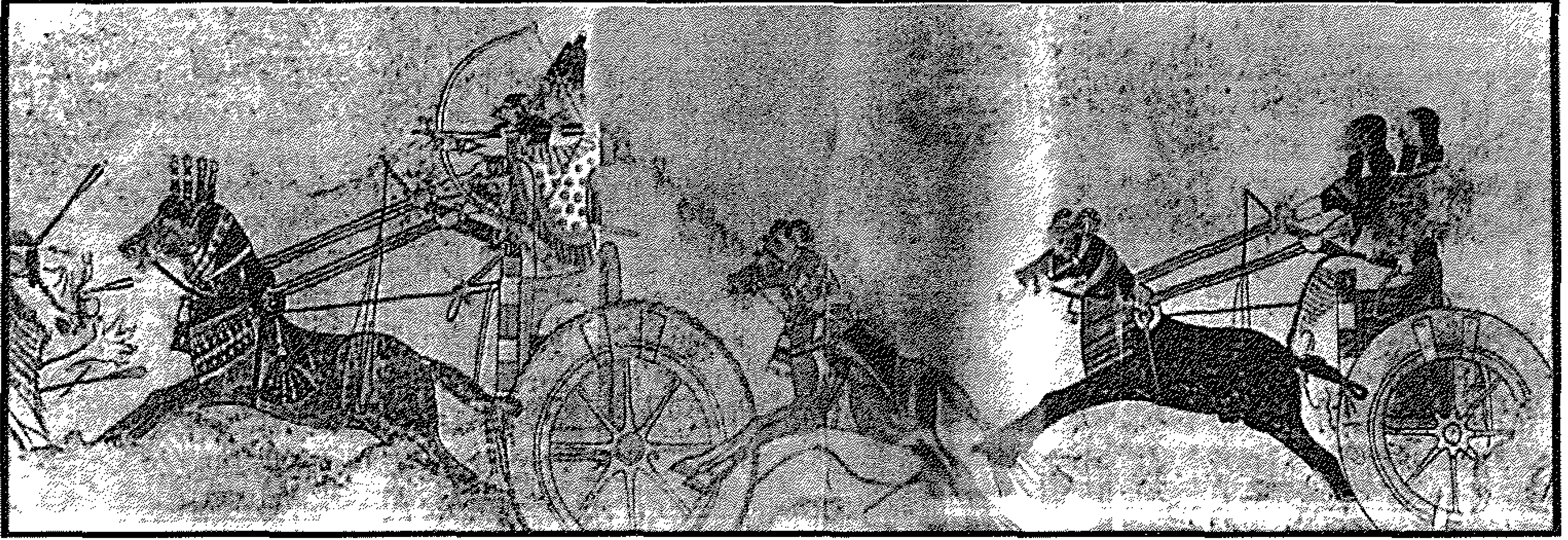
في حين شهد الفن الأشوري الحديث تمازجاً بين اعمال الفن والعمارة والفن التصويري، حيث كانت فروع العمران والفن بما في ذلك بناء المعابد والقصور والحصون والنحت المجسم والناشئ والرسم، تشترك جميعاً في خلق اندماج بين فن العمارة والفن التصويري الذي يجد فيه الالتحام المعماري للقصر الملكي ومعبد الاله تعبيره كوحدة كونية سامية[2].

غير ان في المراحل النهائية من الامبراطورية الاشورية، وبالتحديد في عهدي سنحاريب واشور بانيبال، شهد الفن في موضوعه ابتعاداً كبيراً عن التعبير التصويري الرمزي واقلاعاً عن التمثيل الاسطوري الذي كان سائداً في القرن التاسع قبل الميلاد والتأكيد على الاعمال التاريخية البطولية للملك باسلوب تشخيصي دقيق[3]، ويجسد ذلك بعض الرسوم الجدارية التي تصور بطولات الملك الآشوري ورحلات الصيد (شكل-22).

(1) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 348.

(2) المصدر السابق، ص: 370.

(3) المصدر السابق، ص: 416.



الشكل (22)

تصوير جداري يمثل رحلة صيد ملكية آشورية

وقد كانت قاعدة التأليف وقوتها المحركة لدى فناني العصر هي الطبيعة ذاتها، اذ كان تقسيم الافريز الأفقي يشار اليه غالباً بطريق او نهر. ويمكن القول ان المشهد التصوري الذي يصور معركة (لا جيش) هو من اعظم هذه التآليف فهو بتكويناته الواقعية المحضة ترتفع فيه حركة قوية واحدة من يسار أسفل الصورة الى قمة اليمين الى الملك المتربع على عرشه فوق الجبل ليسيطر وحده على المشهد كله[1] (شكل-23)، ولعل النحت البارز الذي يمثل صيد الأسد في قصر اشور بانيبال يعد كذلك من الاعمال المشهورة حيث ((يبرز الكثير من الخصائص المدهشة كالتكوين الدرامي والملاحظة الدقيقة لخصائص الشكل والاشارة كالمعالجة الحية للحدث العنيف وغيرها))[2].

(1) مورتكات، انطون: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص: 419- 420.

(2) لويد، ستين: فن الشرق الادنى، مصدر سابق، ص: 226.



الشكل (23)

مشهد تصويري حربي اشوري

في ضوء ما تقدم يـخلص الكاتب الى ان التشخيص والتجريد لم يكن لهما قوى متساوية في التأثير في الفن الرافديني، وقد بقيا في صراع وتناقض مستمر، فتارة تتجه نزعة الفنان نحو التشخيص فيسعى الى محاكاة الواقع المرئي ويعكس تفاصيله الدقيقة في المشهد التصويري، وتارة تتجه نزعته نحو التجريد فيسعى الى اضفاء روحية الى الواقع المادي فتزخر بذلك نتاجاته الفنية بالرموز والزخارف والاشكال الهندسية، ولم يأل الفنان الرافديني جهداً في جمع هذين النقيضين في العمل الفني الواحد محاولة منه الى تأليف العالم المادي مع الروحي انسجاماً مع الافكار والمفاهيم الفلسفية التي كانت تفرضها العقائد والطقوس الدينية والضرورات الحياتية الاجتماعية التي كانت يواجهها، وكان يبتغي بذلك التعبير عن العالم المغيب (المجرد) من خلال الواقع المادي التشخيصي وقد قاده ذلك الى الخوض في غمار العالم الأسطوري وسبر اغواره لاعتقاده بانه السبيل الانجع لتمثيل القوى الغيبية التي يجهل كنهها وسر قوتها ويـخشى سطوتها.

والملاحظ ان الفن الرافديني في عصوره المختلفة لم يلتزم منهجاً فنياً محدداً

بل شهد تحولات متعددة في الأسلوب والموضوع، بل ان هذه التحولات حدثت في الفترات المختلفة للعصر الحضاري الواحد كدور ميسلم والعصر الأشوري وما الى ذلك.

ج. الفكر الحضاري المصري القديم

لعبت الحضارة المصرية دوراً كبيراً في الرقي الحضاري الإنساني، وهي تعد احدى مراكز الأبتكار والاشعاع الفكري والعقائدي في كثير من مجالات الحياة، كالعمارة والفنون وما الى ذلك من مجالات الابداع الإنساني منذ فجر التاريخ، وقد شهدت ضفاف النيل وصحراء مصر الشرقية والغربية نشأة العديد من المراكز الحضارية كما دلت على ذلك التقنيات واعمال المسح الاثري التي ألقت بمزيد من الضوء على جوانب الحضارة المصرية وعظمتها كرافد مهم من روافد التطور الانساني[1].

لعبت البيئة دوراً رئيساً في بناء الحضارة المصرية القديمة، فمصر هي هبة النيل وحضارتها تقوم على البيئة الطبيعية التي اثرت بعواملها المتعددة تأثيراً مباشراً على وجدان وفكر الانسان المصري القديم، ففرضت عليه الوحدة الطبيعية قبل الوحدة السياسية التي كانت بمثابة الحياة على الأرض.... وكان كل ما يحيط به من مظاهر طبيعية ذا اثر كبير في تكوين آرائه ومعتقداته عن الحياة والموت والبعث[2] وعن فكرة الخلود . هذه الفكرة- التي تركت انعكاساتها في

(1) اديب، سمير: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 3.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، جامعة الاسكندرية، مصر العربية، ب ت، ص:24.

بنية الفكر الحضاري المصري وأصبحت محوراً لجميع الفعاليات وبضمنها الفن، الذي راح يدور في فلكها ويصوغ رمزها ويحظى بالمقام الأول في مقابر المصريين-ما هي الا تجسيد لفيضان النيل الذي تحيا به الأرض بعد موتها وتعود الحياة الى جنبات الوادي بعد فترة الموت والسبات، هذا ما أوحى للمصريين ((ان الحياة في تجدد دائم وان الموت ليس نهاية الحياة على الأرض)) بل ان هناك حياة أخروية خالدة يستأنف فيها الانسان متع الحياة ومباهجها[1]، وهذا ما دفعهم الى التفكير بالآخرة من ناحية والتعلق بالحياة من ناحية اخرى. لذلك لم يكن القبر عندهم سوى صورة صادقة لما يقوم به الانسان في حياته الدنيا، فقد شغلت مشكلة استمرارية حياة الموتى في الآخرة، المصريين على نحو واضح[2] وفي الوقت الذي كانوا يعشقون فيه الحياة الدنيا اخذوا يتمنون الموت معتقدين ان الحياة الناجحة تستمر في العالم الآخر وتعيد نفسها، لذا اعتنوا بقبورهم التي عدّوها جسراً يمتد بين وجودين بتأكيدهم على امتلائها بالحياة معبرين عن ذلك بالعناية بالرسوم الدينية التي امتلأت بها لا سيما مشاهد الدفن منها[3].

فضلا عن فكرة الخلود فقد كان للشمس اهمية كبرى في حياة المصريين القدماء فهي بضوئها ودفئها كانت مصدراً للحياة وباعثاً للطبيعة كلها، فهي عندما ترحل الى عالم الغرب يحل الظلام وتختفي مظاهر الحياة. وقد ارتبطت عقيدة الشمس لدى المصريين ارتباطاً وثيقاً بدنيا الاحياء ودنيا الأموات كذلك، فالشمس في مسارها اليومي بعد انتهاء رحلتها عبر السماء من الشرق الى

---

(1) المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف، مصر، 1976، ص: 5.

(2) شالي، فيلسيان: موجز تاريخ الأديان، ت: حافظ الجمالي، حـ 2، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1994، ص: 53.

(3) فرانكفورت، هـ، وآخرون: ما قبل الفلسفة، مصدر سابق، ص: 130.

الغرب، شاهد المصري القديم موتها ورحيلها الى الغرب، ولذا فقد اعتبر الغرب عالماً للموتى، للشمس وبني الانسان جميعاً، فلا عجب مما كان للعقيدة الشمسية من سيطرة واضحة على عقلية المصري القديم لما الهمه به مسارها اليومي من آراء عن استمرار قوى الحياة بعد زوالها واختفائها[1]. هذا بالاضافة الى مفردات طبيعية وجدت لها حضوراً في بنية الفكر المصري القديم وفرضت تأثيراً واضحاً على انماط الفن المصري القديم كالسيمترية[*] symmetry التي هي ثنائية فرضها موقع مصر الجغرافي المتمثل في نهر النيل وضفتيه الشرقية والغربية، واسهم في رسم الحدود السياسية والاقليمية لمصر شمالاً وجنوباً، فالطبيعة المصرية هي العامل الاول الذي غرس هذا الاحساس بالتقابل والتماثل في نفس الانسان المصري القديم، وربما تعد الموحي في فنونه من أحساس بالتوازن[2].

كما ان العزلة الطبيعية التي تميزت بها مصر القديمة عن العالم الخارجي والتي تمثلت بمنعة حدودها وصعوبة تجاوزها، ترك انعكاساً واضحاً في بنية الفكر المصري ففي الوقت الذي تركت هذه الخاصية الجغرافية في فكر الإنسان المصري القديم من ميل نحو الاستقرار والهدوء والثقة والاعتزاز بالنفس، فانها طبقت الأساليب الفنية بسمة الثبات وقلة او انعدام التحولات الناجم عن ضعف الحوار بين خصوصية الفكر المصري والأفكار الحضارية الاخرى المجاورة[3]،

---

(1) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 31.

(*) السيمترية: هي نوع من الوحدة التي تتحقق في النوع (ينظر: وهبة، مراد، وآخرون، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص: 113.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 40-41.

(3) عبد الله، محمد صبحي: العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص: 45.

وكان لتلك الوشائح اثرها البالغ في تجديد التوجهات الروحية للمصرين القدماء وأرساء قواعد الطقوس الدينية والعبادية، فراحوا يعظمون ما في الطبيعة من كائنات وظواهر متعددة كانت بحد ذاتها انطلاقتهم الأولى نحو تقديس المرئيات، وهذه التعددية في الارباب ناجم عن ارتباط المصريين الوثيق بطبيعة بلادهم وما يحيط بها من ظواهر طبيعية او كونية ومحاولاتهم تفسيرها وتجسيدها بهيئة الهة، كما اعتقدوا بوجود قوى غير مرئية او أرواح كامنة في هذه الظواهر تفوق في قدرتها قدرات البشر، ومهما اختلفت الديانات فهي بصورة عامة تفترض وجود هذه القدرة التي يسعى الانسان للتقرب منها عن طريق عبادات وطقوس معينة تقام في أماكن معينة[1]، الا ان ابرز المعتقدات الالهية عند المصريين تمثلت بالالهة الكونية، اذ وجد ان للعناصر الكونية في ارضهم قوة ووضوح شخصية تؤثر على كل شيء، فعلى سبيل المثال انهم وجدوا في الشمس والقمر والارض والسماء والماء والهواء الهة لا مرئية يرهبونها ويقدمونها حيثما تكون بدون الحاجة الى رمز يعبر عنها او معبد يشير لعبادتها، بخلاف ما كانوا يصنعون مع معبوداتهم المحلية التي اخذت في معظم الحالات الشكل الحيواني، فقد قدم المصري القديم الإله في صورة حيوان كامل كما هو الحال مع الاله العجل ((التيس)) او كمخلوق له جسم انسان ورأس حيوان او جسم حيوان ورأس انسان كما هو الحال في تمثال (ابي الهول) الضخم الرابض على حافة الصحراء، اذ احتل هذا الصرح الفني مكانة كبيرة في أرباب وأساطير الفكر المصري القديم، وهو في الحقيقة يمثل الملك (خفرع) مشيد الهرم الثاني، وهو على هيئة أسد رابض برأس انسان، حيث جمع

(1) ابراهيم، نجيب ميخائيل: مصر والشرق الادنى القديم، ط3، مصر، 1960، ج1، ص: 60.

الفنان المصري بين القوة الجسدية والحكمة البشرية المتواجدة في رأس الإنسان[1]. (شكل-24).



الشكل (24)

تمثال ابو الهول

كانت الهيئة البشرية هي أكرم ما تصور المصريون القدماء به اربابهم، فقد جرت العادة على تمثيلهم على هيئة الانسان في اغلب الاحيان، دفعهم عامل التمييز بين معبوداتهم الى تمثيل كل اله منهم بجسم انسان ورأس حيوان او طير فرمزوا به اليه، وذلك ما نفذه الفنانون المصريون في صورهم وتماثيلهم في توافق عجيب وربما كان تمثيل الإلهة في هيئة آدمية سبباً في ان يظن القوم ان الالهة لها من المشاعر ما يحاكي مشاعر البشر من حب وبغض وما الى ذلك، وانها تأخذ وتعطي وتعاقب وتثيب بما لا يتمكنه الحيوان او الجماد او انهم أرادوا ان يسقطوا

(1) مظهر، سليمان، قصة الديانات، دار الوطن العربي للطباعة والنشر، ب. ت، ص: 8.

عليها صفاتهم الإنسانية، ومن ثم فقد جمعوا بين الانسان والحيوان الذي يعبدونه عند تصورهم الإله بصورة تتفق مع واقعيته[1].

يعد الاله في الفكر المصري شيئاً خطيراً في الكون، وهو برغم ما يوصف من انه يتسع الشيء الكثير بقدرة غير محسوسة، الا انه يخصص له مكان في العالم المرئي (المادي) يتمثل في الهياكل والمعابد، حيث يظهر منها صورة او صنماً (ليس الصنم بالإله. ان هو الا وسيلة من الحجر او الخشب او المعدن تتيح له المثول للعيان)... فهذه الأصنام (التماثيل) انما اعدت لتكون أماكن للإلهة يتخذون فيها أشكالاً عيانية وعلى هذا النحو قد يرتاح الإله آمون حيث يأوي الى تمثال في شكل انسان او كبش قد خصص له او اوزة انتقيت له. وهو يبقى على ذاته ولا يماثل الشكل الذي يظهر فيه للعين. غير انه يتقمص كل مرة شكلاً يختلف باختلاف الغاية من ظهوره كأنه انسان له منازل شتى وأثواب مختلفة[2].

يجد الكاتب ان النظرة المتعاظمة التي يكنها الفنان المصري القديم للالهة قد القت بظلالها على نتاجاته الفنية فسعى الى تجسيد تلك الالهة من خلال مزاوجة ما يحمله من مفاهيم وعقائد فلسفية دينية مع تفكيره التأملي الأسطوري وفق رؤية وجدانية وبأسلوب رمزي يضفي مكانة متعالية لتلك الالهة ويعطي التصور بجلالها وسيادتها على البشر.

حاول المصريون القدماء ان يعبروا من خلال الفن عن معتقداتهم الدينية وأفكارهم عن أصل الكون وطبيعته، فكانت الصور تستخدم لتوضيح المبهم

(1) مهران، محمد بيومي: الحضارة المصرية القديمة، ج2 ، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2008، ص: 332.

(2) فرانكفورت. هـ، وآخرون: ما قبل الفلسفة، مصدر سابق، ص: 81.

وتقريب البعيد، وأحياناً ما كانت تستخدم تلك الرمزية للدلالة على الخلق واصل الحياة على الأرض وسر امتدادها وديمومتها، واحياناً كانت الرموز تستخدم للحماية من الشرور الموجودة في الحياة بل وما بعد الحياة، اذ ان كثيراً من مجالات الفن المصري له علاقة بمسألة الحياة بعد الموت[1].

حيث كان الدين هو الدافع القوي وراء عمل الفنان المصري القديم، فهو يرى ان الحقيقة هي جوهر فنه، وكان يشعر ان الابداع الفني ليس كل شيء وانما كانت فكرة الخلود هي التي تسيطر على فكره ووجدانه، بمعنى آخر كانت فكرة البعث هي الطاقة الكامنة التي لا تظهر في ابداعه وانما تظهر في رمزية هذا الفن[2].

ومن ناحية اخرى لوحظ ارتباطٌ وثيقٌ بين العديد من الاعمال الفنية وبين الزمان والمكان، أي ان تلك الاعمال قد تعكس وتجسد وتفسر التوجهات السياسية الدينية في تلك الحقبة الزمنية. فعلى سبيل المثال نحت الفنان المصري القديم العديد من التماثيل الملكية التي تبرز عقيدة هامة آمن بها وهي عقيدة الملك الاله فكان على الفنان ان ينصاع لتلك التوجهات الدينية في نماذج فنية من تماثيل ونقوش ومناظر[3]، وان يلتزم بالقواعد والمحددات التي يقرها الكهنة في تجسيد تلك الاعمال، ومن غير ان يبدي اية محاولة لتجاوز تلك القواعد باعتبارها جزءً مهماً في مفاهيم العقيدة الدينية، وهذا ما نلمسه في تجسيد صور

(1) ويلكنسون، ريتشارد، هـ: قراءة الفن المصري، ط3، تقديم: زاهي حواس، ترجمة، يسريه عبد العزيز، المجلس الاعلى للآثار، 2007، ص: 13.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 82.

(3) المصدر السابق: ص: 7- 8.

الشخصيات في اعمال النحت المجسم خاصة، والنحت البارز والرسم عامة، حيث اتخذت في تشكيلها نظاماً واحداً حافظت على أسلوبيتها عبر مراحل الحضارة المصرية كالمنظر الجانبي للوجه مع تصوير منطقة الصدر من الامام، كذلك ضم اليد اليمنى الى الصدر فيما تمتد اليد اليسرى بموازاة الجسم على الفخذ وتقدم الرجل اليسرى على اليمنى، وغيرها من الحركات الانفعالية التي تؤكد التزام الفنان بتعاليم الكهنة في تشكيل اعماله(1).

ومع ايمان الفنان المصري القديم بفكرة الخلود كان فنه- بجميع انماطه المختلفة: (نقش- نحت- تصوير... وما الى ذلك)- يعبر عن الخلود من ناحية الزمن، وعن الأبدية من ناحية المكان، أي انه كان يهتم بتصوير اعمال فنية غير محددة بزمان او مكان تماشياً مع مفهوم الابدية والخلود الذي يؤمن به، وعكس ذلك على كل انماط الفن والتي تعد نبض الفنان وأحاسيسه ووجدانه، ولكي يشعر ويستشعر بها كل ناظر الى الفن المصري القديم بانه من يحمل في طياته الاستمرار في أي زمان ومكان(2).

ظهرت بعض السمات في الفن المصري القديم عبر فتراته الثلاث المزدهرة(*)، من هذه السمات، الفكرة التشريحية لجسم الإنسان وأسلوب فني أكاديمي يعالج الاشكال ويميل دوماً الى السمو والصفاء، ثم الاهتمام بمحاكاة

(1) صاحب، زهير: الفنون الفرعونية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2005، ص: 169.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص 16-17.

(*) الفترات الحضارية ما تعرف اليوم: المملكة القديمة (2649- 2150 ق. م)، المملكة الوسطى (2040- 1640 ق.م)، المملكة الحديثة (1550- 1070 ق.م) ينظر: (ويلكنسون، ريتشاردهـ: قراءة الفن المصري مصدر سابق، ص: 17).

الطبيعة في تصوير الاشكال، وتوصل الفن المصـري القـديم في نفـس الوقـت الى ترجمة الانفعال الذي يرتضي المشاعر والتصوير الواقعي والذي يشبع النفس والى ان يقرن الروحانية بالجمـال ويوفـق بـين التعـبير والشـكل(1)، ويبـدو ان الفنـان المصري القديم لم يتجاوز الأسلوب الـواقعي في تجسـيد اشـكاله نحتـاً او رسمـاً، ولكن قدرته الإبداعية تجلت باحالة تلـك الاشـكال الى رمـوز تتعـدى محـددات الشكل الطبيعي وعضويته باتجاه اللامحدود واللاتشبيهي(2)، فقد سعى الفنـان الى التشخيص لتحقيق دلالة رمزية تتعلق بالحياة بعد الموت، كان بذلك حريصاً على تصديق معتقده الروحي هذا من خلال اعماله النحتية المختلفـة، ففكـرة الخلـود من اهم العوامل التي اثرت علـى النحـت المصـري القـديم، وقـد بـدأت تأخـذ طريقها في الفكر منذ عصر ما قبل الأسرات(*) فآمن المصري القـديم بـان الحيـاة

---

(1) ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة: محمود خليـل النحـاس، واحمـد رضـا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1966، ص: 30.

(2) صاحب، زهير: الفنون الفرعونية، مصدر سابق، ص: 169.

(*) التسلسل الزمني لعصور الأسرات المصرية ومـا قبلـها كمـا يـرى البرفسـور جـون بـاينز والدكتور جارومير مالك هو كالآتي :

عصر ما قبل الاسرات المتأخرة (حوالي 3000 ق.م).

عصر الأسرات المبكرة: (2920- 2649) ويشمل الأسرتان (1، 2).

الدولة القديمة: (2649- 2150) وتشمل الاسر (3، 4، 5، 6).

عصر الاضمحلال: (2150- 2040) ويشمل الأسر (7، 8، 9، 10).

الدولة الوسطة: (2040- 1640) ويشمل الاسر (11، 12، 13).

عصر الاضمحلال الثاني: (1640- 1550) ويشمل الاسر (14، 15، 16، 17).

الدولة الحديثة: (1550- 1070) ويشمل الاسر (18، 19، 20).

عصر الأضمحلال الثالث: (1070- 712) ويشمل الأسر (21، 22، 23، 24).

العصر المتأخر: (712- 332) ويشمل الاسر (25، 26، 27، 28، 29، 30، 31).

=

الدنيا مقدمة لحياة اخرى تالية وانه سيبعث بعد موته، شأنه في ذلك شأن كل الظواهر الكونية التي تحيط به، لذا كان عليه ان يمهد لها حياته الدنيوية والدينية، وقد كانت هذه العقيدة سبباً فعالاً في اثراء فن النحت المصري القديم في مختلف عصوره، وقد ربط الفنان المصري عمله الفني بالمادة التي كان يصنع تمثاله منها، وكان غرضه ان يخرج العمل بما يتفق وأفكار عصره تلك، لذلك كان نحت التمثال يهدف الى:

1- شكل المتوفى من اجل ان تتعرف الروح عندما تعود الى التمثال علامة الروح.

2- نموذج للشكل الذي ينبغي ان يكون عليه صاحب التمثال في العالم الآخر[1].

وكان هذا مما يحتم على الفنان المصري القديم تحري الصدق والواقع في تصوير الشخص وتقاطيعه ليكون مثالاً صادقاً له وإلا اخطأته الروح[2]، أي ان التمثال كان سنداً (قريناً) فلابد ان يتجسد فيه (كا)[*] الميت حين يريد مغادرة

= العصر اليوناني الروماني (332 ق.م- 395م) ويشمل الاسر المقدونية، الاسر البطلمية العصر الروماني. (للمزيد ينظر: ويلكنسون، ربتشارد هـ: قراءة الفن المصري، مصدر سابق، ص: 19).

(1) د. عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 58.

(2) كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، ط2، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 1998، ص: 117.

(*) كا: (Ka): فكرة مصرية تشير الى احد اشكال ((روح)) المتوفى، وعادة ما يفهم على انه نوع من القرين الذي يسكن المقبرة ويوفر الغذاء والقوة، ينظر: (نونج، اريك هور: وادي الملوك، ط2، ت: محمد العزب موسى، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2002، ص: 361).

القبر الأظلم الى ضوء النهار، فكان من الضروري احتمال وقوع خطأ ما، وبذلك أصبح الشبه في وجه التمثال ضماناً لا غنى عنه. وهذا هو السبب الذي من اجله كان فن نحت التماثيل المصرية في كل زمان فناً يتصف بالواقعية. فكانت شخصية الفرد تستخلص لأول وهلة من واقع الشبه.

غير ان هذه الواقعية بدأت تتطور منذ عصر الدولة القديمة، فأضفت عليها مدرسة ممفيس مثالية أكسبتها هيئة رصينة ونبيلة حتى جعلت كل منها، كتمثال الكاتب الجالس، (شكل-25)، وتمثال زوسر او خفرع (شكل-26)، نمطاً يكاد يكون مجردا للطبقة التي ينتمي اليها صاحبها[1].



الشكل (25)

تمثال كاتب مصري



الشكل (26)

تمثال الملك خفرع

ونلمس مثل هذه المثالية في تصوير الملوك والالهة اذ ان التصوير يشير الى

(1) ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، مصدر سابق، ص: 24.

معنى عقائدي جنائزي، وقد اهتم الفنان هنا بالمضمون والرمز وليس بالشكل الحقيقي، أي ان الفنان اهتم بالتصوير الذي يحقق البعد الديني والذي يخدمه في العالم الآخر بغض النظر عن حقيقة الملك وهيئته في الواقع، لأن عقيدة الملك الاله سيطرت على فكرة تصويره بمثابة تخيل للحياة في العالم الآخر، واذا كانت السلطة الكهنوتية قد ألزمت الفنان المصري باضفاء المثالية على تماثيل الملوك والنبلاء فقط فانه قد اطلق العنان لحسه الادبي وذوقه الفني في تصوير وابداع تماثيل الافراد العاديين[1].

يجد الكاتب ان المثالية التي افرط بها الفنان المصري القديم في عمل تماثيل الملوك والالهة انما بنيت على رؤية صوفية، اذ انها ارتكزت على مبدأ الشأنية فاصطبغت بذلك اعماله النحتية بصبغة روحية لا مادية، لكنها في نفس الوقت كانت بمثابة القيود التي حدّت من ذوق الفنان وتعبيره الفني. ويمكن القول ان صفة الواقعية قد طغت على الاعمال الفنية النحتية للدولة القديمة برغم توجهات الفنان- في بعض الاحيان- نحو المثالية لانتاج الخاص من الاعمال.

على اننا نرى مفهومين فنيين مختلفين ظهرا في عصر المملكة الوسطى، يتمثل اولهما في فناني الجنوب، وتتميز اعمالهم النحتية بواقعية معبرة عميقة فيها خشونة والم وعذاب يصلان احياناً الى حد العنف، اما ثانيهما فيتمثل في فناني الشمال الذين تتسم اعمالهم النحتية بالرقة والهدوء بسبب ثقافتهم واستقرارهم السياسي والاقتصادي، وهم لم يتأملوا الطبيعة بصورة مباشرة بل كانوا يتناغمون معها من خلال تماثيلهم المنفية التي كانوا يستخلصون منها وانماطاً تترجم على

(1) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 5-55.

هيئة اجسام ممشوقة[1]، وقد انتهى الحال بالمفهومين المتناقضين الى التمازج والتوافق في العمل الفني الواحد، اذ سعى الفنانون في نحت تماثيل الأسرة المالكة وكبار رجال الدولة- الى التعبير عن شيء من المثالية المزوجة بواقع التكوين الجسدي للاشخاص وبواقع عصرهم. ولعل تماثيل بعض ملوك الاسرة الثانية عشرة خير شاهد على ذلك[2].

اما في عصر المملكة الحديثة فقد اقترنت الواقعية بمثالية رقيقة، وكان فن نحت التماثيل اشد تعبيراً من أي عصر من عصور الحضارة المصرية، بل كان زاخراً بالحياة وأكثر تحرراً، ذلك بقدر ما تسمح به صفته الرسمية وسلطة الكهنة والتقاليد التي تفرضها مقتضيات الطقوس الدينية، و((لقد اكتسب هذا الفن مرونة الخطاط وأحساساً بجمال القوالب التشكيلية وتوفيقاً في تصوير الحقيقة الباطنة). لقد جمع هذا الفن في هذه الفترة بين مثالية مدرسة منف وواقعية مدرسة طيبة، وان تأثر بحدثين أساسيين: أولهما الفتوح الخارجية التي اضافت زخارف جديدة وألواناً مبهجة ومفاهيم فنية جديدة، وثانيهما يتمثل في ثورة اخناتون[*] الدينية بما تنطوي عليه من ثورة فكرية اثرت على الفن باكمله[1].

---

(1) ديروش، كريستيان: الفن المصري القديم، مصدر سابق، ص: 121- 122.

(2) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 68.

(*) اخناتون: هو (امنحوتب الرابع) 1364- 1364 ق.م، عرف عنه ايمانه بالتوحيد، وكانت لمصر في عهده صلات دبلوماسية بملوك مختلف الدول، نقل مركز العبادة من (آمون) الى (آتون) وانتقل الى عاصمة جديدة في رتل العمارنة)، وكان في حياته الخاصة مثالاً للطهر والامانة. وثار على دين (امون) وعلى الاساليب التي يتبعها كهنته. اذ كان في الهيكل العظيم في الكرنك طائفة كبيرة من نساء يتخذون سراري لآمون في الظاهر ويستمتع بهن الكهنة في الحقيقة، وامتعض اخناتون من هذا العهد وثارت روحه الفتية على الفساد =

وهي تعد الاولى من نوعها في تاريخ الاديان البشرية، وهي بروحيتها توحيد خالص وتجريد لتصور البشر عن هذا الاله، ومما لا شك فيه ان لهذه الثورة ارتباطاً وثيقاً بالديانة العبرانية ولا سيما فكرة التوحيد وتجريد فكرة الله تعالى من شائبة التشبيه والتمثيل التي كانت تقرها الحضارات القديمة(2).

قامت فلسفة اخناتون على مبدأ ((الحياة في الحقيقة))، أي تصوير الواقع ففي ذلك اخلاص للعالم الواقعي والحياة الانسانية... ومن هنا كانت ثورته في الفن تطبيقاً لعقيدته في ايمانه بالحقيقة(3). فاستتبع ذلك انقلاب في المجال الفني، اذ اتبع النحاتون نفس القواعد التي فرضها اخناتون في الابتعاد عن المثالية وابراز المظاهر الواقعية من اكثر جوانبها خصوصاً في تمثيل الملامح العامة للاشخاص بما في ضمنهم الفرعون نفسه، واتضح ذلك في تماثيل اخناتون خاصة التمثال الذي عثر عليه في معبد (جم آتون) في الكرنك فتراءى شكل الفرعون بوجهه الضامر النحيل وشفتيه الغليظتين وذقنه المستطيل وخصره النحيل وكتفيه المتهدلين... وما الى ذلك من الصفات الجسدية والعاهات التي سعى النحات الى

=

الذي تدهور اليه دين شعبه، وكره المال والمراسيم المترفة التي كانت تملأ الهياكل، واعلن ان هاتيك الالهة وجميع ما في الدين من طقوس وثنية منحطة، وليس للعالم الا اله واحد هو (آتون) للمزيد ينظر: (لويد، ستين: فن الشرق الادنى القديم، مصدر سابق، ص166).

(1) عبد الجيد، زكريا رجب: العمارة والفنون الكبرى في مصر القديمة،ج2، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص: 376.

(2) باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج2، مصدر سابق، ص90.

(3) عبد الرزاق، جمال الدين: فنون مصرية قديمة، مصدر سابق، ص: 109.

اظهارها بأسلوب واقعي[1] (شكل-27)، ويلاحظ في ذلك اتجاها واضحاً نحو التعبير عن الألفة والرغبة في ابراز البساطة الطبيعية الى اقصى حد.



الشكل (27)

تمثال اخناتون

يمكن القول ان الاستحداث الفني في عهد اخناتون ارتكز على كاريكترية الكائن البشري والرغبة في اظهار حدود البساطة، ومما لا شك فيه ان تلك الثورة الفكرية قد تركت بصماتها على الاعمال الفنية اللاحقة حيث نجد بعض الملامح العمرانية مثل الاستطالة الرأس والوجه وبعض الامتلاء بالجزء الأسفل من الجسم المترهل الى حد ما قد اظهرت معالم هذا التأثير على الوجدان الفني[2].

---

(1) عبد المجيد، زكريا رجب: العمارة والفنون الكبرى في مصر القديمة، المصدر السابق، ص: 401.

(2) عبد المجيد، زكريا رجب: العمارة والفنون الكبرى في مصر القديمة، المصدر السابق، ص:404- 405.

ابتكر الفنان المصري القديم اساليب وتقاليد فنية لم يسبقه اليها احد في التعبير عن ما هو ورائي وميتافيزيقي ففي شكل الهرم(*) وفي تفاصيل تصاميمه، وفي توزيع فضاءات المعابد وتشكيل اعمدتها اشارة الى التعبير عن تلك القوى، انها تمثل خطابات تشكيلية تكشف عن ماهية الفكر الاسطورية، وقد تفاعلت اجناس كثيرة من الفنون التشكيلية كالرسم والنحت وما الى ذلك بنوع من التضامن الجمالي مع الابنية المعمارية الى المستوى امتلأت سطوح العمارة المصرية بالكتابة الهيروغليفية الصورية الملونة وبالنحوت البارزة والغائرة وبالرسوم الجدارية، فقد كانت فكرة تصميم البناء عملاً دينياً وروحياً وسحرياً ومعمارياً في نفس الوقت، من اجل تحقيق فكرة تعظيم الاله وتمجيد فكرة الخلود في المنجز المعماري[1].

(*) الهرم: بناء ضخم مشيد على قاعدة مربعة. ذو واجهات مثلثية الشكل والمائلة الى الداخل ومتقابلة في نقطة واحدة هي قمة الهرم، ويوجد في مصر اهرمات كثيرة تقع على الضفة الغربية تمتد من الجيزة الى حدود وبلاد مصر. وربما كان المعنى الرمزي للهرم هو التل الازلي المنبثق من المياة الازلية. ومن اشهر الاهرامات تلك: هرم زوسر في شعارة من الاسرة الثالثة حوالي (2670ق.م) وهرم حوني في ميدوم من الاسرة الثالثة كذلك حوالي (2613ق.م) وهرم سنفرو الشمالي (الهرم الاحمر) في دهشور الاسرة الرابعة حوالي (2590ق.م)، وهرم خوفو الاكبر في الجيزة من الاسرة الرابعة حوالي (2560 ق.م)، ثم هرم خفرع في الجيزة، الاسرة الرابعة (2540 ق.م)، ثم هرم منكارع في الجيزة كذلك من الاسرة الرابعة حوالي (2530 ق.م) ينظر: (كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، مصدر سابق، ص: 57) و(لوركر، مانغرد: معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، مصدر سابق، ص: 243).

(1) صاحب، زهير: الفنون الفرعونية، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص 123.

اما في الصور والرسوم فقد سلك الفنان المصري القديم اساليب ثلاثة في التعبير عن نفسه عند ما حاول اعادة تمثيل العالم المرئي وهي كالاتي:

1. التعبير المباشر الذي تجلى من ملاحظته للطبيعة بجميع عناصرها من حيوانات ونباتات واختلاف مناشط الانسان فيها وتصوير ذلك كله تصويراً صادقاً لا يشوبه تحوير ما، مقترباً من النموذج الطبيعي محافظاً على واقعيته، (شكل- 28 أ).

2. تعبير ارتقى الى مستوى الفلسفة والسمو الفكري على نحو ما يتجلى في مقابر نفر من الاشراف امثال ((ضع-إم- حات)، و (عموسي)، (ضرو-إف)، (شكل- 28 ب).

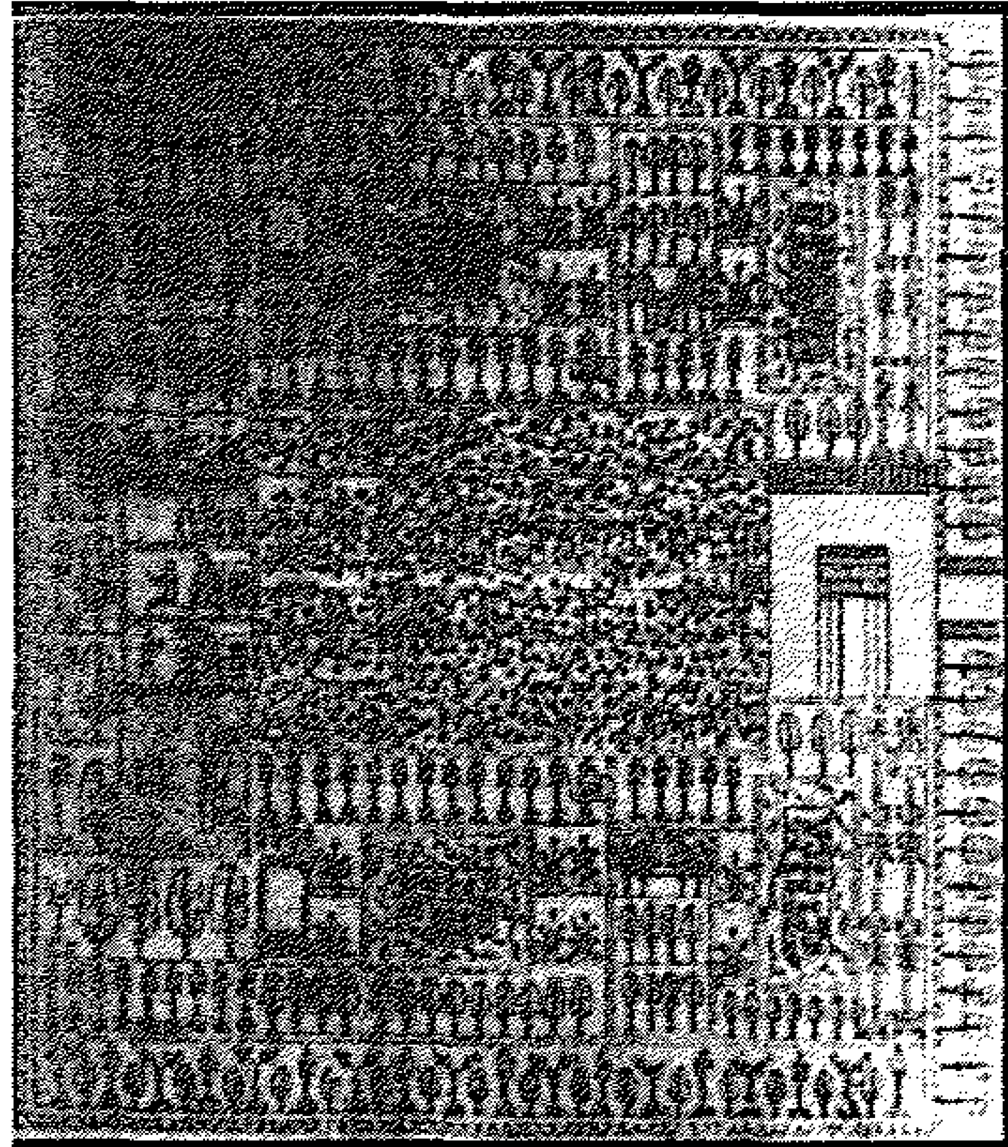
3. تعبير رمزي لا تدل فيه الاشكال دلالة صريحة ظاهرة بل دلالة فنية وغامضة[1]، (شكل- 28 ج).



الشكل (28 أ)



الشكل (28 ب)

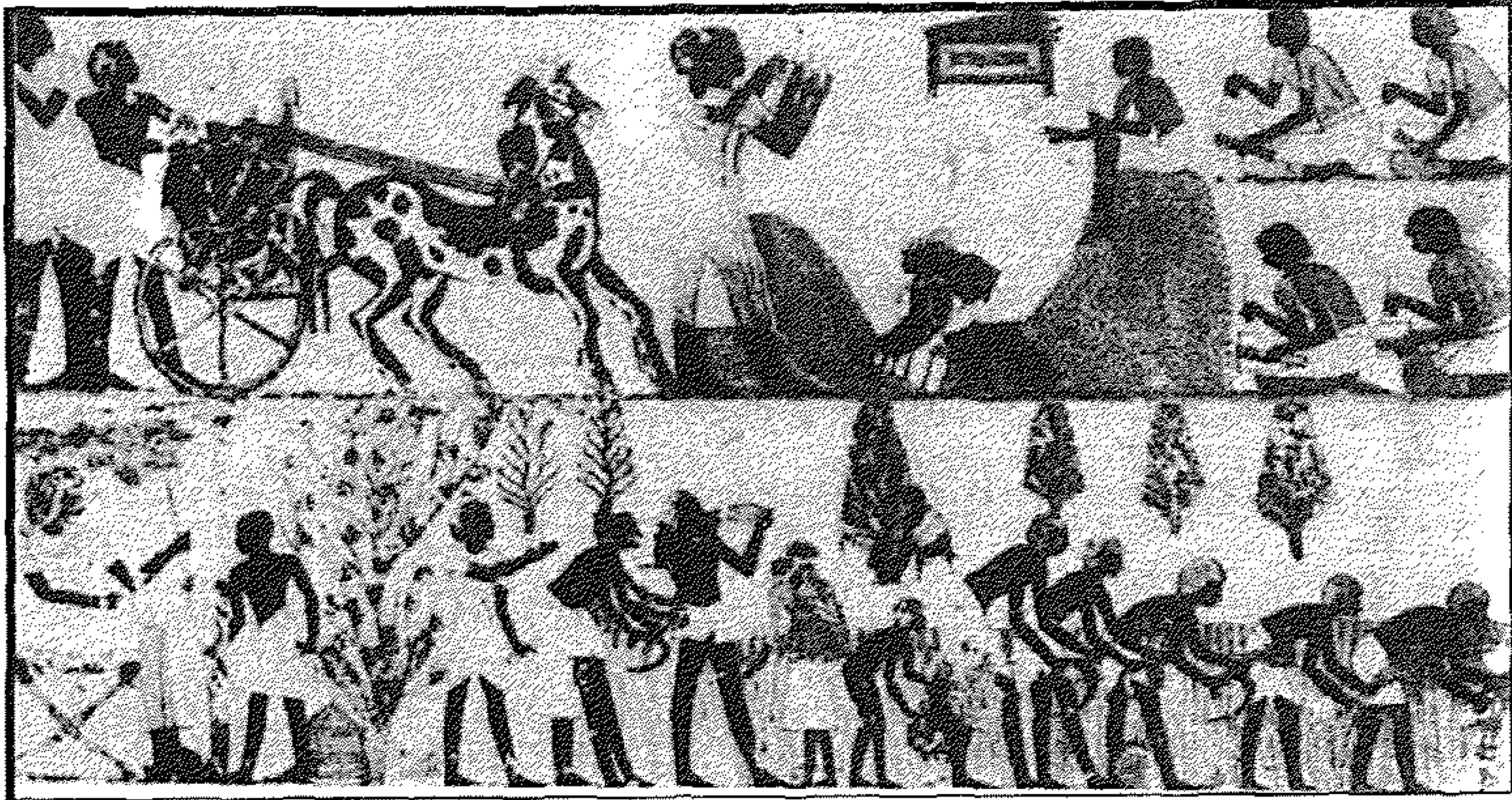


الشكل (28 ج)

رسوم جدارية تمثل الأنماط الثلاثة للتصوير المصري القديم

(1) عكاشة، ثروت: الفن المصري، دار المعارف، مصر، 1971، ص: 842.

ان اهم ما يتميز به فن التصوير المصري القديم ميله الى التسطيح واغفال المنظور في رسوماته، اذ كان الفنان يمثل الاشكال القريبة من النظر بنفس حجوم الاشكال البعيدة عن النظر، وكان يغير في حجوم الاشكال البشرية تبعاً لمنزلة الشخصية الاجتماعية ودورها المؤثر في الحدث دون مراعاة للقواعد البصرية داخل التكوين (شكل- 29).



الشكل (29)

رسم جداري وفق رؤية الفنان المصري القديم

وتظهر صور الاشياء المادية المكدسة داخل السلال او التي وضعت في الغرف كلها واضحة للعيان دون ان تحجبها عن النظر متانة الجدران، كما يلاحظ غياب ظاهرة التراكب الشكلي في الرسوم الجدارية دون ان تحجب الاشكال القريبة الى النظر البعيد منها. وحين يخطو الانسان كانت الساق البعيدة عن النظر هي التي تتقدم دائماً في سياقات الاداء الفني لرسم الاشكال.... هذه التجريدات وغيرها- والتي تجسد صداها كذلك في السمات الاسلوبية للفنون الرافدينية-تتأتى من ماهية آلية عمل الصورة الذهنية للفنان والتي تميل الى العفوية والتلقائية في رسم الأشكال والظواهر، فبدلاً من المراقبة البصرية كان

الفنان يميل الى تمثيل الأشياء والظواهر بناءاً على ما يعرفه عنها وليس كما يراها[1].

مما تقدم يخلص الكاتب الى ان النتاجات الفنية للحضارة المصرية القديمة لم تقتصر في عملها على اسلوب فني محدد بل شملت اساليب متعددة فرضتها الظروف السياسية والتعاليم الدينية، وكان كل اسلوب من تلك الاساليب يعطي مدلولاً نحو طبقة معينة من طبقات المجتمع المصري القديم فقد الزمت السلطة الكهنوتية الفنان باضفاء مثالية مطلقة على تماثيل ورسوم الطبقة الحاكمة، والنبلاء وفق محددات وقواعد ثابتة، فلجأ الفنان الى العمل وفق آلية منهجية تجاوزت في حدودها الواقع وعبرت عنه برؤى رمزية (تجريدية) اضفت الى التماثيل والرسوم تلك العظمة والجلال والسمو الروحي، فكان بذلك فناً أستقراطياً خالصاً غير ان هناك اسلوباً فنياً انسحب على الطبقات الدنيا من المجتمع المصري نتيجة لغياب المحددات والأوامر المتزمتة. فبعد استشعار الفنان بالحرية انطلق يعبر عما تجيش به مشاعره وأحاسيسه تجاه الواقع المعاش فاخذ يجسد الحياة اليومية بجميع عناصرها وانفعالاتها وتفاصيلها وفق رؤية واقعية تشخيصية. كما ان اسلوباً فنياً ظهر ابان عصر المملكة الوسطى وفي العصور المتأخرة من الحضارة المصرية امتزجت فيه المثالية مع الواقعية، فالفنان في هذه النزعة الفنية لم يمنح تماثيله- التي تتمثل بالحكام والنبلاء- تلك المثالية التي منحها لتماثيل الفترة السابقة، بل راح يخفف من غلواء تلك المثالية المزوجة بواقع تكوينهم الجسدي وبواقع عصرهم كذلك.

(1) صاحب، زهير: الفنون الفرعونية، مصدر سابق، ص: 265- 266.

د- الفكر الحضاري الهندي القديم

تعد بلاد الهند مركزاً من مراكز الحضارة القديمة في العالم، وهي بحد ذاتها تضارع حضارة وادي النيل ووادي الرافدين والحضارة الصينية، واظهرت الاكتشافات الاثرية مدى الرقي الذي بلغته الهند في الشؤون المعمارية والأجتماعية والزراعية نحو (3000 سنة ق.م) ولكن التاريخ الواضح للهند ارتبط بالعهد الآري. وتتسم بلاد الهند بالانعزال الجغرافي لما تحيط بها من تضاريس معقدة مثل جبال الهملايا، ومسطحات مائية لخليج السنغال والبحر العربي الذي يعتبر سداً منيعاً من خلال جباله العاتية ولم يكن هناك من منفذ لتلك البلاد الا من خلال معبرين احدهما في شرقي جبال الهملايا عند وادي نهر برهما بوترا. واما الآخر فيقع غربي هذه الجبال ويسمى بالباب الغربي، ومن هذين البابين اقتحمت الهند اجناساً مختلفة، ولهذا ولاختلاف اجواء الهند اصبح سكان الهند ذوي امثلة متباينة[1] وقد انعكس ذلك انعكاساً مباشراً على فنونها من حيث المضمون والشكل وطريقة الاداء والخامات، فكما توجد اعمال فنية من خامات ثمينة كالذهب والاحجار الكريمة لخدمة طبقة الأثرياء، توجد في مقابلها اعمال فنية من الفخار والحجر والنسيج لخدمة طبقات الشعب الاخرى وتدل هذه الاعمال على حسن استغلال الفنان الهندي لموارد بيئته عند تعبيره عن تقاليده وافكاره ومشاعره.

تلعب الروحانيات دوراً اساسياً في حياة الهنود القدماء على اختلاف ما بها من عقائد، ومن خلال نشاطهم الروحي ترابطت حضارة الهند وفنونها، وقد

---

(1) شلبي، احمد: اديان الهند الكبرى، ط11، ج4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1998، مطبعة الاسراء، ص: 21-22.

بلغ تأثر الفن الهندي بالعقيدة الى حد يصعب معه دراسة تاريخ الفن الهندي من غير تفهم القيم الروحية التي ارتبط بها[1]. وقد شهدت الهند في تاريخها الحضاري القديم عدة ديانات اهمها الديانة الهندوسية والديانة البوذية.

ظهرت الهندوسية في أول أمرها في صورة بدائية تعتمد اساساً على الأيحاء قبل الفكرة ثم سعى رجال الدين الى تعميق فكرتها وقد تم لهم ذلك عندما ارتبطت قيم هذه الديانة بالفكرة الميتافيزيقية، واتخذ الدين عند ذلك طريق البحث عن الحقيقة والصدق والجمال حتى تطور الى فلسفة مثالية دونت فيما يسمى الأوبانيشاد وهو انجيل الهندوكية وكتابها المقدس.

تميزت هذه الديانة بتعددية الالهة، شأنها في ذلك شأن حضارات الشرق القديمة، ويرمز بعض هذه الالهة الى قوة الطبيعة ومظاهرها، في حين يرمز البعض الآخر الى مثل الحياة ومعنوياتها المرتبطة بالصراع حول الخير والشر والحياة والموت والروح والجسد وما الى ذلك مما يتصل بالقيم الانسانية، ومن اهم هذه الالهة: (فارونا) اله الحق، و(لاندرا) اله الحرب، و(فشفا كارما) اله الفنون. وتتحقق الفكرة المثالية او الحقيقة الأبدية عند الهندوس في مظاهر حياة الانسان الثلاثة التي تنحصر في الولادة والموت وما بينهما من حياة... ويرمز لتلك المظاهر أي الاله الخالق، و(شيفا) أي الاله المدمر وينعكس ذلك المعنى على الفن في تماثيل تصور الهة من ثلاثة وجوه يرمز كل وجه منها الى احد هذه المظاهر الثلاثة[2].

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، سلسلة الفنون التشكيلية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت، ص: 119- 120.

(2) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون ،مصدر سابق، ص 121- 122.

ان اكثر ما يميز هذه الديانة هو اعتقادها بمبدأ التناسخ، أي تناسخ الأرواح وما يتبع ذلك من ان الكائنات الحية جميعها شيء واحد في جوهره ومن رأي معقد يقوم ظاهره على تعدد الالهة اما باطنه فيقوم على التوحيد، اذ ان هؤلاء الالهة المتعددين ما هم الا فروع من اله واحد، ومن رأي ازلي ينزع الى التصوف والفلسفة الاحادية التي ترد الوجود والمعرفة والسلوك الى مبدأ واحد، وهذا ما يقابل الثنائية ومن جنوح الى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا الى النفور منها، وهذا ما يباعد بين الهندوسية والمسيحية التي كانت في نشأتها الأولى تنبذ الاديان كلها، في حين ان الهندوسية تفيض على الاديان جميعاً لوناً من الشرعية[1].

تعد هذه الديانة من اكثر العقائد صلة بالصوفية، فمراحل التنسك الهندوسية هي نفسها المراحل التي يمر بها المتصوف، ومن اجل الهروب من حلقة الولادة والموت الابدية، فان اتباع هذه العقيدة المتيقن (اشرمه) أي طرق الخلاص، لا يألون جهداً في ان يبلغوا مرحلة (اللامبالاة)، ومن ثم يتناسون وجودهم المادي الفاني، ولذا كانت غاية العقيدة الهندوسية جعل كل من يدين بها متصوفاً، وهو ما يسمى عندهم بـ (شامان[*])[2].

---

(1) عكاشة، ثروت: الفن الهندي، ط1، دار الشروق، القاهرة 2005، ص18.

(*) الشامان (shaman): هو هذا الطبيب الروحاني واسمه من (saman) المغولية ومعناها (العارف). والمذهب على هذا هو مذهب الوقائية، والشامان او العالم في الأرواح هو القادر على تحضيرها والسيطرة على افعالها وتوجيهها نحو ما فيه صلاح الامور. للمزيد ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 431).

(2) عكاشه، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 19.

اما الديانة البوذية[*] فهي تعد الفردية اصل السعادة في العالم، وهي ترى ان الحياة بطبيعتها مليئة بالتعاسة والشقاء، وان الوجود مرتبط اساساً بالذات، وبالعمل الذي يحقق للذات رغباتها، وان وجود الفرد يتوقف على مدى ما يحسه ويحققه من رغبات من خلال تناسخ الروح في اطوار لا تنتهي الا بانتهاء هذه الرغبات[1]، وهي تؤكد في تعاليمها على مبدأ ضبط النفس وتهذيبها من خلال أسس أربعة أولها: ان الوجود لا ينفك عن حزن واسى، وثانيهما: ان الشهوة التي ركب منها الانسان هي سبب ذلك الحزن والاسى، وثالثها: انه لا سبيل الى تحرر الانسان من امتلاك شهوته له الا بالتخلص من هذه الشهوة، ورابعها، انه لا يتحقق هذا الا اذا نهج الانسان في حياته السبل ذات العناصر الثمانية التي هي: ((العقائد السليمة والاغراض النبيلة والقول الحسن، والعمل الصالح، وانتهاج نهج شريف في الحصول على عيشه والا يتراخى في بذل الجهد الواجب

(*) البوذية: (Buddhism): ديانة نشأت في الهند في القرن السادس (ق.م)، تبشر بالخلاص من الالم عن طريق ترك الرغبة وتحقيق التنوير الاعلى الذي يعرف بالنيرفانا، وقد عبر مؤسسها (سيد هارتا) الذي يطلق عليه اسم بوذا (أي الرجل المستنير)- عن احتياجه على تعاليم البرهمانية بسبب فوارقها القبلية وطقوسها المعقدة في عبادة الالهه والتضحية لها وسعى الى التحرر من الالم عن طريق التغيير الاجتماعي وعن طريق الكمال الاخلاقي الذي يمكن بلوغه بالانسحاب من الحياة وانغماس المرء في النيرفانا، وكانت فكرة بوذا عن الخلاص في البداية تقوم على المذهب الفلسفي القائل بان العالم والشخصية الإنسانية شكلا تياراً من عناصر المادة والوعي- الدهارما- يحل الواحد منها محل الآخر باستمرار ويكمن الطريق الى الخلاص وفقاً لهذا المذهب في قمع أي اثارة للدهارما. للمزيد ينظر: (روزنتال. م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص91).

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 131.

والانتهاك في عمله دون نظر الى ما سيجر اليه هذا العمل، ثم صفاء الروح بالتبتل الروحاني))[1].

ينتهي الفكر الفلسفي البوذي في تعاليمه الى مبدأ (النرفانا)[*] الذي يعني الفناء في الاله المعشوق، أي فناء الذات في الكل او التلاشي في الاصطلاح اللغوي، كما هو الحال في اللهب الذي يأخذ في الخمود مع فراغ الوقود، والمقصود هو خمود كل شهوة جسدية وتحلل الذاتية مما يعلق بها من ادران الحياة، عامة بما تنطوي عليه من لذة ونشوة وعاطفة، ومتى ما بلغ المؤمن حالة التسامي فوق هذه الشهوات ينتهي الى الخلاص الروحي والنورانية (النرفانا)[2]، ومن هذا يبدو ان ليس هناك تعارض للبوذية من حيث فكرتها الاساسية التي تقوم عليها مع الديانة الهندوسية، الا ان البوذية ارتبطت عند تطبيق الفكرة الروحية المثالية بواقع حياة الفرد المادي اكثر مما ارتبطت به الهندوسية[3].

اما الجينية- كعقيدة هندية دينية قديمة- فهي وان اتفقت مع العقيدة الهندوسية في مبدأ تناسخ الأرواح، الا انها كانت نوعاً من المقاومة لتعاليمها

---

(1) عكاشه، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 26.

(*) النرفانا: اتخذ هذا المصطلح معنين متلاحقين هما :

1. وصول الفرد الى اعلى درجات الصفاء الروحاني بتطهير نفسه والقضاء على جميع رغباته المادية ويصبح المقياس هو: (كل من شاء منا ان ينقذ حياته عليه ان يخسرها.
2. انقاذ الانسان نفسه من ربقة الكاراما ومن تكرار المولد بالقضاء على الرغبات والتوقف عن عمل الخير والشر، للمزيد: ينظر: (شلبي، احمد: اديان الهند الكبرى، مصدر سابق، ص: 155).

(2) عكاشه، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص28.

(3) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 131.

وثورة على سلطان البراهمة (الكهنة) فهي لا تقر بالالهة، اذان الاقرار بها قد يخلق من جديد براهمة يكونون صلة بين الناس والالهة، ولهذا تعد الجينية من الاديان التي تذهب الى الالحاد(1)، كما ان الجنيية وان تقول بالكارما(*)، لكنها لا تعتقد بما يعتقده الهندوس من ان الكارما (امر اعتباري يحقق قانون الجزاء الذي يحمل الانسان تبعة اعماله ويجزيه عليها عن طريق تناسخ الارواح) بل ترى الجينية ان الكارما (كائن مادي يخالط الروح كأنه يمسك بتلابيبها. ولا سبيل لتحرير الروح من ربقة هذا الكائن الا شدة التقشف والحرمان من الملذات في كل مرحلة من مراحل الحياة، فهذه وحدها هي وسيلة تحرير الروح وحياتها حياة ابدية حرة)(2).

ان هدف الجينية الاسمى هو تحقيق اعلى مراتب الكمال للانسان، وهي تؤمن بان الانسان هو اطهر ما يكون عند ولادته، ففيها يكون متحرراً من اغلال الحياة المادية التي تقيده دون ان يأبه بالمصير المحتوم، ولا ترى الجينية ضرورة في الاعتراف بكائن اول اعلى مرتبة من الانسان الكامل، وهي ان كانت ترى بتناسخ الارواح الا انها تؤمن بأن للانسان روحاً لاصلة بينها وبين روح الكون،

(1) شلبي، احمد: اديان الهند الكبرى، مصدر سابق، ص: 111.

(*) الكارما (Karma): الكارما في الديانة الهندوسية هي قانون العقل الذي يحدد نوع الحياة المقبلة للروح عند موت الفرد، بمعنى ان سلوك الانسان في الحياة يحدد نوع حياته المقبلة التي تبدأ بالميلاد الثاني، فان كان سلوكاً روحياً فان الروح تصعد في طريق العودة الى الروح العام وتتحدد به، وتنال النعيم الابدي، وان كانت متشبثة بالماديات والشهوات فانها تضل طريق العودة وتتجول وتحل باجساد اخرى) ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 676).

(2) شلبي، احمد: اديان الهند الكبرى، مصدر سابق، ص: 112-113.

بل تبقى خالدة قائمة بذاتها، ولا تقتصرعلى هذه الحياة بالانسان وحده بـل هـي تشمل جميع الكائنات الحية الاخرى[1].

يستشف الكاتب التوجهات المطلقة تجاه الروح في فلسـفة العقائـد الدينيـة الهندية، وهي وان كانت تختلف في تعاليمها وطقوسها، الا انها جميعـاً تجعـل مـن الروح المرتكز الاساس الذي تقوم عليه طروحاتها الفكرية والفلسـفية، وهـي اذ تضع الروح موضع الاهتمام والتقديس تحط من قيمة الجسد بالمسـتوى الـذي لا تكترث باهميته المتمثلة بحمله للروح، ويصل حد المغالاة في الحط من قيمة الجسد الى حرق جسد الانسان بعد مماته للشعور بعدم قيمته المادية خاصة بعـد انسـلاخ الروح منـه ومفارقتهـا لـه، وقـد بلـغ الاهتمـام بـالروح الى ان جـل طروحاتهـا الفلسفية كانت تدور في افق العالم الروحاني، وقـد اعتـبر هـذا العـالم هـو العـالم الحقيقي الذي يرتقي من خلاله الانسان الى مراتب الكمال فيما لـو اتخـذ سـبيل الاخلاق والفضيلة اساساً لمسـيرته الحياتيـة متجـرداً مـن كـل العوالـق والادران المادية التي تحجب القلب عن عالم النور والقداسة، وهو من خلال سعيه الدؤوب الى تطهير النفس تكشف امامه الكثير مـن حقـائق هـذا العـالم المحجـوب وتبقـى روحه تحوم في افق تجلياته وفيوضاته، وهي باعتمادها الاخلاق والفضيلة والزهد اساساً لبلوغ الانسان الى الكمال تلتقي مع آراء الفلاسفة المسلمين التي تـدعو الى تهذيب النفس وترويضها علـى الرياضـات الروحيـة والعـزوف عـن الشـهوات للارتقاء بها الى مراتب الايمان العليا فتكون في ديمومة من الاتصال بعالم الملكوت والذي يفيض عليها باشراقاته النورانية، كما ان ايمان (الجينية) بخلود الروح يتفق مع ما تراه العقيدة الإسلامية من بقاء الروح وعـدم فنائهـا بفنـاء الجسـد حيـث

(1) عكاشة، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 25.

تنتقل من عالم الدنيا الى عالم البرزخ ثم الى عالم الآخرة (العالم الابدي)، وكما لمسنا ذلك (خلود الروح) في العقائد الدينية الفرعونية.

يرى الفكر الفلسفي الهندي ان اصل الوجود هو (الواحد) الذي ينتمي الى عالم الفكر المحض الذي لولاه لما وجد الوجود المادي او اللاوجود، مثلما لم يوجد هواء او قضاء قبله، لانه غير مرئي، ولولاه ايضاً لما وجد (الفناء)، الموت، ولا الحياة الابدية وكذلك الكواكب ولا وجد هناك ما يدل على الليل والنهار (مفهوم الزمن)، ولولا قوته الذاتية لما استطاع التنفس بدون هواء، انه في الحقيقة سر الظلام الكامن في الظلام (العتمة)، فكل شيء كان ماءً (سديما) وفضاء، وان كل ما يخرج فيما بعد كان في (الفراغ).. والواحد بقوة (الحرارة) كان، وتلك هي الصيرورة عندهم، وبسبب هذه الرغبة كانت البداية الاولى للمعرفة، اما الحياة وبسبب حيويتها جاءت بعدما (وجدت المياه المنظمة حاملة (والكل) في جوفها كجرثومة، وبفضل الحرارة (اجني) اشرقت (الروح) أي روح الحياة (الالهة)، وهذه بحد ذاتها خلاصة الاجابة عن اصل الاشياء[1]، وذلك اتخذ الهنود القدماء من قوى الطبيعة وعناصرها المرئية قوى للتقديس والعبادة التي تتولد منها الحياة، فعبدوا السماء والارض والنار والضوء والريح والماء، كون (الحياة) هي الفكرة التي شغلت الانسان القديم، فقد طوع هذا الفكر للهنود ان يزوجوا الالهة، فجعلوا السماء اباً واسموها (فارونا) وجعلوا الارض اماً واسموها (برثيفي)، وكان النبات هو ثمرة التقائهما بواسطة المطر الذي هو الاله (بارجانيا)، والنار هي الالهة (اجني)

---

(1) الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، مصدر سابق، ص: 132.

والريح (قايو) والفجر (اوشاس)، ومجري المحراث في الحقل (سيتا) والشمس (سوربا)[1].

لم يختلف الانسان الهندي القديم في تأملاته وتوجهاته العبادية عن نظيره في حضارات الشرق القديمة، فهو أول ما كان يبحث عنه ويستقصي امره القوى التي كانت تحكم اسباب بقائه وتفيض عليه بالخير، فراح يجسد تلك القوى غير المرئية الى اشكال مادية رمزية، ويعبر عن الخضوع والاستسلام لها من خلال الطقوس والشعائر بعدما اطلق عليها مسميات متعددة كالالهة الأم.

ان التنقيبات الأثرية في (مهنجو دارو) في السند عثرت على اختام حجرية وتماثيل صغيرة من مواد مختلفة، وكان على رأس اكتشافاتها تماثيل (الالهة الام) بعضها عبارة عن تماثيل صغيرة لانثى حامل، اما الغالبية العظمى منها فشخصيات نسائية عارية ذات ياقات عالية واغطية للرأس كما عثر على تماثيل حجرية لـ (الاله الذكر) الذي يمكن التعرف عليه في الحال كنموذج لشيفا التاريخي تحيط به الحيوانات معبرة بذلك عن شعار شيفا وهو (اله الحيوان)[2]، كما عثر في الوادي نفسه على منحوتات تدل بشكل قاطع على تأثر حضارة وادي السند، من خلال التجارة والهجرة بحضارات العراق القديم ومصر الفرعونية واليونان القديمة، ففي متحف آثار نيودلهي يلاحظ بعض الاعمال

(1) الخطيب، عبد الكريم: قضية الالوهية بين الفلسفة والدين (الله ذاتا وموضوعاً)، جـ1، ط1، دار العربي للفنون، 1962، ص:53.

(2) بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: امام عبد الفتاح امام، مراجعة، عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، 173، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1993، ص:131.

الصغيرة الحجم قد اكتشفت في منطقة (هاربا) تظهر معالجة للاسطح والاشكال شبيهة بما في النحت العراقي القديم من معالجات، كما يظهر بعضها الآخر اهتماماً بدراسة جسم الانسان يعكس تأثر النحت الهندي وقتها بالفن اليوناني القديم برغم تميز التمثال الهندي باهتمام المثال باستخدام المنحنيات المنسابة في شيء من المبالغة يصل احياناً الى مستوى العنف ليكسب الجسم حركة وليونة وحيوية دون اهتمامه بتصوير الشكل الظاهر لجسم الانسان، وهي صيغة لازمت الفن الهندي منذ ذلك التاريخ حتى آخر مراحل تطوره، وتحمل هذه الاعمال جميعها الجانب الحسي المرتبط احياناً بالجنس.

كما عثر ضمن هذه التنقيبات على أختام كانت تشتمل على أعمال تصوير لآلهة من اشكال آدمية او حيوانات ترمز الى القوة، وتحمل في نفس الوقت معاني التقديس مثل الثور البري والفيل والاسد وكذلك على اشكال نباتات محورة مرتبطة بالعقيدة الدينية. ويظهر على احد هذه الاختام نقش لاله في جسم انسان له ثلاثة رؤوس في حركة جالسة من حركات اليوجا[*]، ويعلو هذه الرؤوس علامة مثلثة اصبحت ترمز الى الاله شيفا، مما يبين ان للفن الهندوسي تقاليد وثقافة امتدت طويلاً في حياة المجتمع الهندي[1]، ((ولا تهدف تماثيل الالهة الهندوسية الى محاكاة الاشكال البشرية بقدر ما تذهب الى التعبير عن القوى الخارقة للالهة، فالشكل الالهي هو (شبيه) او تعبير مؤقت لاحد مظاهر طبيعة

(*) اليوجا (Yoga): فلسفة بوذية هندوسية جمع اصولها ودونها (باتانجالي) في القرن الثاني ق.م في كتابة (تعاليم اليوجا)، ثم (فياسا) في كتابه (شرح اليوجا) غايتها التحكم في البدن وتخليص الروح من زمانيته بحيث تعود الى النرفانا او السكون الابدي، ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 957).

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 122-123.

الاله الرحيمة او المروعة))[1]، هذا التوجه نحو خلق الشخصيات المثالية وفق نسب وقواعد فنية غير متعارف عليها، كان يقصد بها تجاوز الجمال الانساني، فلا يستخدم الجسد العاري في الفن الهندي لمجرد التعبير عن العري كما هو الحال في الفن الاوربي، بل للأيحاء بحسية ارواح الأخصاب او بقدرة الراهب الجييني على التحكم الذهني في ارادته، وهو بصفة عامة لا يكشف عن معرفة عميقة بتشريح الجسد الانساني بقدر ما يكشف عن دراية واسعة بحياة الانسان ومشاعره وبلغة الايماءات المعبرة. فعلى امتداد كافة العصور، كان النحات او المصور الهندي يستهدف التعبير عن دفء الجسد البشري المترهل وسريان انفاس الحياة البهيجة باضفاء التجريد على الصور والتماثيل للرهبان الجيينيين، وكان هذا التجريد انما كان يقصد به تمثيل الجسد البشري بوصفه رمزاً للروح وتعبيراً عن الانسحاب التام من الوجود المادي[2]. وكان على الفنان اتباع الايقونوغرافية الهندية الصارمة التي لا تقتصر على انجاز فني مناسب فحسب، بل الى تقديم انجاز فني ديني يوائم القواعد الجمالية الملزمة، لذا لم يغب عن ذهن الفنان ان القصد من العمل الفني ان يكون في خدمة شعيرة التأمل والاستبصار من حيث تعبيراته وإيماءاته واشاراته، بل وما يكسوه من اردية لكل منها مدلوله الخاص[3].

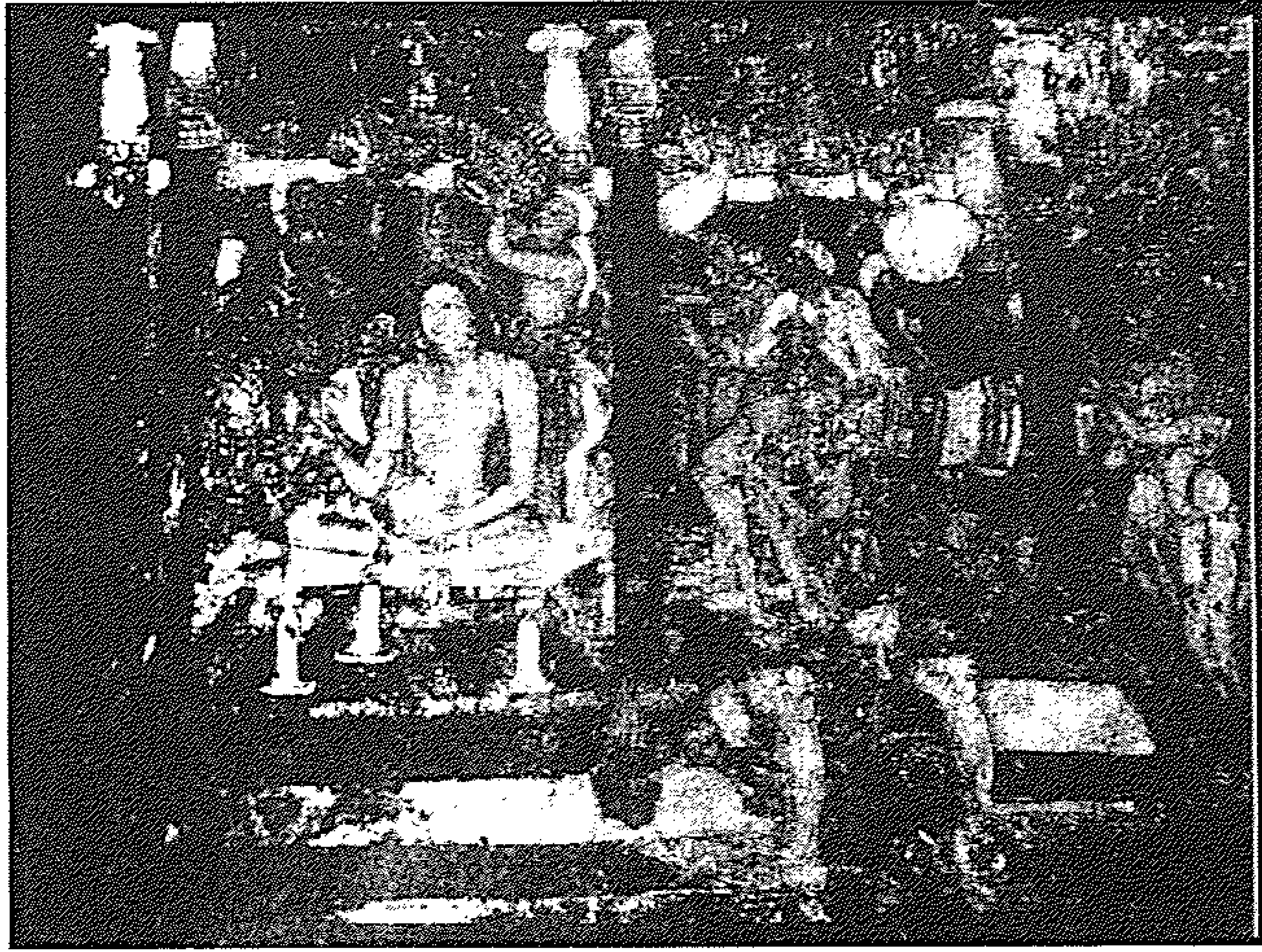
يعد التصوير الهندي القديم اداة هامة للتعبير عن مفاهيم الدين ولخدمته من خلال الحقب الزمنية المختلفة، فتارة ما كان يرتبط بالعمارة والنحت، يغطي

(1) عكاشه، ثروت: الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 43.

(2) المصدر السابق، ص: 51.

(3) عكاشة: ثروت: الفن الهندي مصدر سابق، ص: 79.

اسطحها ليزيد من ادائها الزخرفي، وغالباً ما كان مستقلاً عنها[1]، وان ما خلفته حضارة حوض نهر السند، حوالي (2750ق. م)، من تماثيل مجسمة وفخاريات مصورة توحي ان ثمة ضروباً من التصوير قد انجزت فوق اسطح هشة لم يكتب لها البقاء، وان ما يؤيد ذلك الصيغ النباتية والحيوانية والهندسية المرسومة على اسطح الفخاريات التي اكتشفت في هارابه وموهنجودارو، وتشانهودارو، وليس هناك من نماذج مصورة تعود الى الحقبة الاولى التي نشأت فيها العقائد الهندوسية، ولكن عند ظهور العقيدتين الجينية والبوذية اصبحتا مصدري الهام لبعض المصورات الهندية الكبرى، اذ اكتشفت على جدران المعابد والأديرة في اجانته (شكل-30 أ-30 ب).

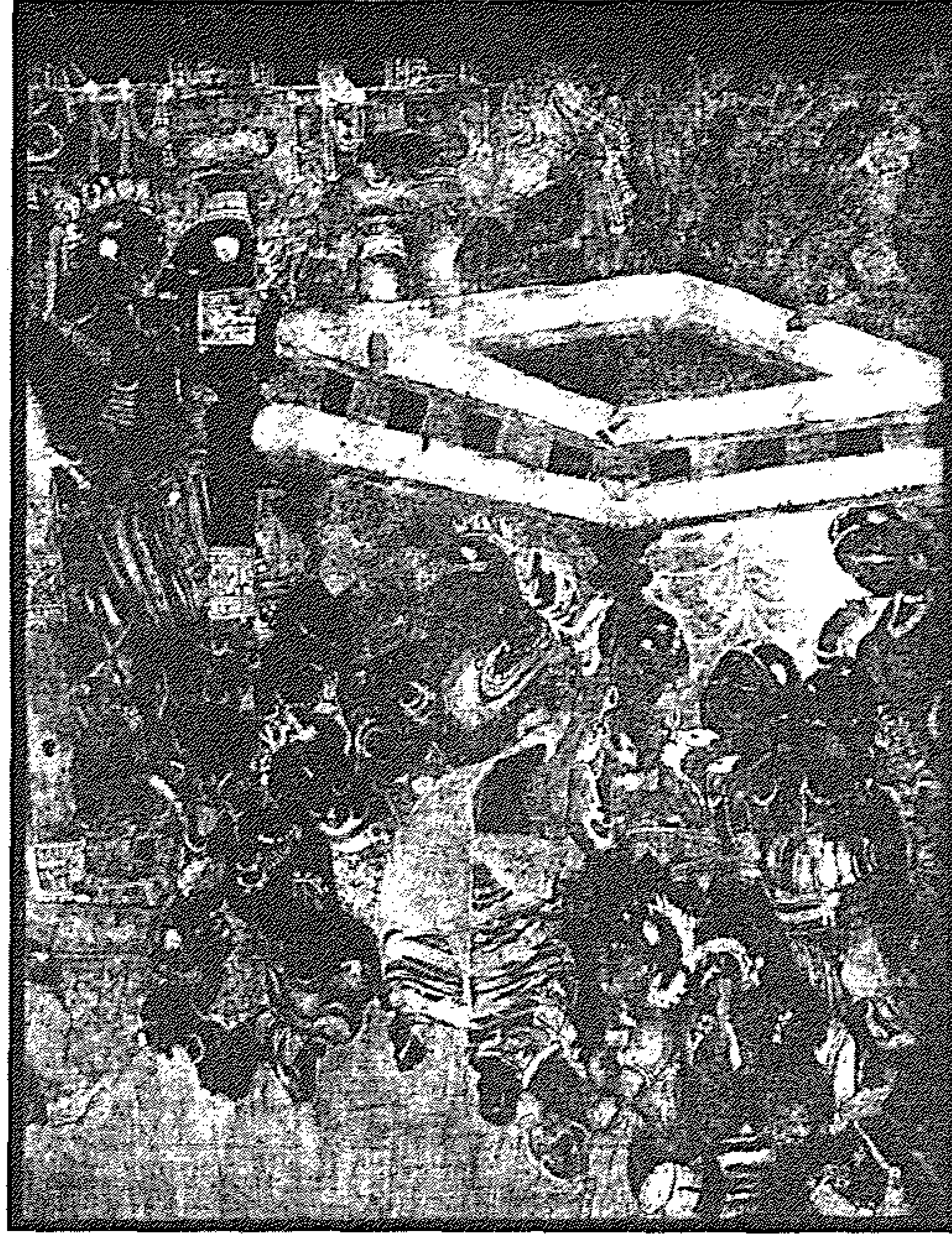


الشكل (30أ)

تصوير جداري من احد كهوف اجانته يمثل

بوذا وهو جالس بين اتباعه.

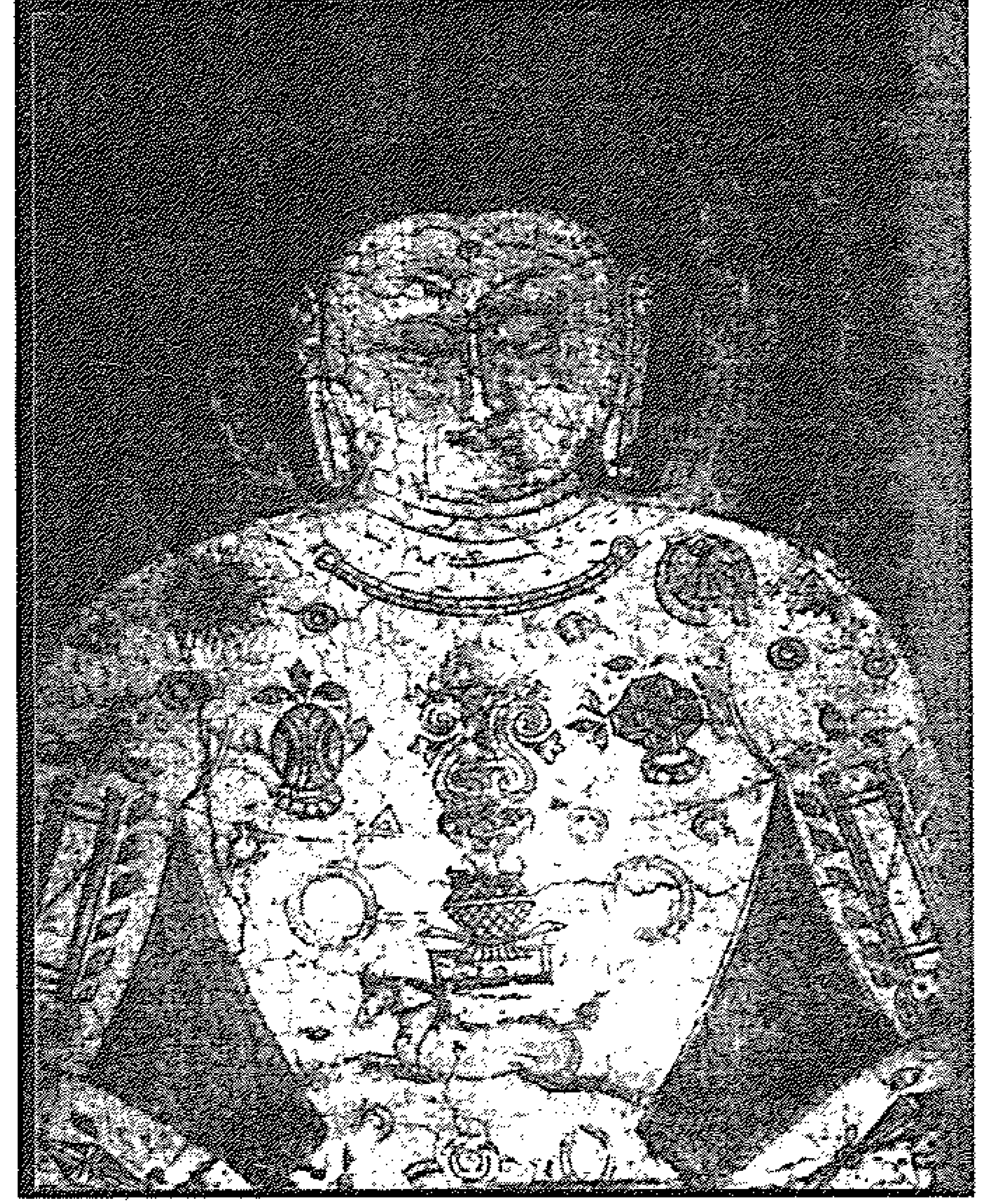
(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص 129-130.



الشكل (30 ب)

تصوير جداري من احد كهوف اجانته يمثل نساء في حفل موسيقي .

كما اكتشف في بهاج والورا، وكذا في القصور والقلاع الملكية في داجستان وغيرها، مصورات بوذية ترجع الى (القرن الثاني ق. م) وكان اكثر موضوعاتها مستمدة من قصص بوذا وسيرته (شكل-31)، ما اتاح للفنانين من تصوير الحياة اليومية الهندية (شكل-32).



الشكل (31)

تصوير جداري يمثل بوذا



الشكل (32)

تصوير جداري من احد كهوف اجانته يمثل احد الأميرات تلهو في حديقة قصرها

وفي الوقت الذي لم يعرف التصوير الهندي البعد الثالث (المنظور)، فقد استطاع الفنانون استخدام الالوان استخداماً حاذقاً للالوان الفاتحة في امامية الصورة والالوان القاتمة في خلفيتها توفير قدر من التجسيم لشخوصهم بعد دراستهم الدقيقة لكل من اوضاعها، فبدت الشخوص نابضة بالحيوية[1].

يمكن القول ((ان فلسفة الفكر الجمالي الهندي القديم ذات عمق تراثي زاخر بالتواصل الجدلي الحي بين المادي والروحي وبفلسفة تستمد ركائزها من فكر متجانس كما في النتاجات الفنية الهندية في فنون الرسم والنحت والموسيقى والرقص، والتي اتجهت فكرياً في تمجيد صور وطقوس دينية دنيوية (مرئية

(1) عكاشه، ثروت، الفن الهندي، مصدر سابق، ص: 225.

واقعية، جسدية) وروحية (لا مرئية خيالية، فكرية)، وتماشياً مع هذه الجدلية كان من الطبيعي ان يبحث المفكر الهندي بواسطة التجربة المباشرة في وسيلة معينة للسيطرة التقنية على الجسد والفكر بفعل المفاهيم الفلسفية والادراكات السيكولوجية من اجل توجيه ذهن الانسان الى تأمل الخالق ومخلوقاته، هذه الوسيلة هي ما يسمى بـ (اليوغا) التي لجأت اليها اغلب الفئات الدينية الهندية التي تبحث عن الخلاص بعد الموت عن طريق التحكم النفساني الصارم والنهائي))[1].

هذه الرؤية الجدلية- كما يرى الباحث- هي رؤية جدلية تكاملية، اذ جمع الفنان الهندي القديم اساليب فنية متناقضة ليصيغها في خطاب فني يعكس مفاهيم ما ورائية، روحانية، من خلال التمثيل الحسي بعد اضفاء روح القداسة والتبجيل على الموضوع الفني ليمنحه بعداً روحياً مؤثراً قد يصل الى مستوى التعقيد والغموض ليكون له وقع عظيم في نفس المتلقي، خاصة فيما يتعلق بنتاجاته الفنية التي تصور الالهة، وتتضح هذه الرؤية جلياً في مسعاه لممازجة القيم المادية الدنيوية مع القيم الدينية، ويمكن القول ان الفن الهندي القديم برغم اهتمامه بالجمال الطبيعي المادي الا انه قد اصطبغ بصيغة روحانية عالية تعكس معاني ودلالات رمزية عميقة.

هـ- الفكر الحضاري اليوناني القديم

شغلت عبادة الالهة الام حيزاً كبيراً في المعتقدات الدينية في الحضارات

(1) الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الاسلامي، اطروحة دكتوراه، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005م، ص: 54.

القديمة، سواء كانت في حضارة وادي الرافدين ام حضارة وادي النيل ام في حضارات الشرق الادنى كذلك، كالحضارة الهندية، وكانت أهميتها تنطلق من اقترانها بعوامل رئيسة يعتمدها الانسان في حياته العامة كالزراعة، حيث انها تمثل قوة الخصوبة في الطبيعة، وكان للحضارة اليونانية القديمة نصيب من عبادة تلك الالهة بعد انتقالها لها من الشرق الى بلاد الاغريق من خلال التجارة والترحال.

شهدت الالهة الام في المجتمع اليوناني مسميات عدة مثل (هيرا) أي السيدة، وأورثيا، وقد روج لها اليونانيون وجعلوا منها ربةً للطبيعة البرية وصائدة عذراء، وانتقلت عبادتها من قبرص فوصلت ميناء كورنثه حيث كان معبدها يرتفع عالياً على الاكروبوليس مزوداً باكثر من الف معبد للبغايا او بنات الضيافة، وارتبطت الالهة الام بالحيوانات والطيور والثعابين، كما ارتبطت بالشجرة والعمود والفأس وأشياء مادية اخرى وصارت لها السيطرة على جميع مجالات الحياة والموت، ويصورها تمثال شهير وهي واقفة فوق الجبل يحيط بها أسدان والثعابين تطوّق ذراعيها، وقد كشفت التقنيات الأثرية في كهف (بسيكرو) لوحة برونزية، وفاء لنذر، نحو (1500 سنة ق.م) عليها منظر للعبادة يبين الربة على شكل طائر وهي تقف على شجرة مقدسة وفي خلفية اللوحة تظهر الشمس والقمر وقرنا التكريس والناذر نفسه[1].

لم يقتصر الاغريق على عبادة الالهة الأم، بل كانوا يعبدون الهة شتى كان بعضها ذكوراً وبعضها الآخر اناثاً، وكانوا يتصورون ان جماعة الالهة تلك انما هي

---

(1) بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، مصدر سابق، ص 49- 50.

عبارة عن أسرة ارتبط افرادها فيما بينهم برباط المودة واتصلوا بأسباب القرابة، وكانوا يقيمون في كل عام احتفالاً كبيراً على قمة جبل الا وليمب حيث يرفعون قرابينهم الى كبير الالهة (زيوس) الذي يتولى تصريف شؤون الكون ولا يستأثر لنفسه بالرأي بل تشترك فيه الربة الزوجة (هيرا)[1].

ويكاد الريف اليوناني يزخر بالهياكل والتماثيل الصغيرة والقرابين، اذ امتلأت ضفاف نهر الفيوس بهياكل للالهة ارتميس والالهة افروديت وحوريات البحر في بساتين مثمرة ترجع اساساً لوفرة الماء. مما يشير ذلك الى التعددية المفرطة للالهة عند اليونان تلك التعددية في الارباب شملت الطبيعة كذلك، فقد اعتقد اليونانيون بقوى الطبيعة، فهي تعني عندهم اساساً قوة الحياة، لذلك فهي مقدسة ومفعمة بالحياة، بل كانوا يعتقدون بقدسية كل عنصر من عناصرها، فالجبل هو عرش اله السماء، ويصعد المتعبدون الى قمة هضبته للصلاة من اجل المطر، ولكل شجرة حورية من حوريات الغابة وشجرة البلوط مقدسة عند زيوس، اما شجرة الغار فهي مقدسة عند ابوللو، في حين ان البحر هو سكن الاله يوزيدون الذي له قدرته السحرية على تغيير شكله واما (زيوس) فهو يرتقي اعالي السماء، يمارس قوته الرعدية، بينما الشمس والقمر المقدستان فهما تجريان بهدوء[2] وما الى ذلك من الاساطير التي تضمنها الادب اليوناني، خاصةً تلك المعتقدات الأسطورية التي جاء بها هوميروس(*) وهزيود(**) اللذان ربما كانا لهما المبادرة في رسم

(1) مصطفى، محمد عزت. قيمة الفن التشكيلي، دار المعارف، مصر، ب ت، ص:98.

(2) بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، مصدر سابق، ص 54- 55.

(*) هوميروس: شاعر ملحمي يوناني تنسب اليه اشعار ((الالياذة)) و((الاودسية)) التي =

صورة الالهة اليونانية بهيئة مادية وجعلها اقرب الى البشر، فالاله (زيوس) كبير الالهة في الأساطير اليونانية قد اكتسب اهمية متميزة عندما اتجهت شعوب المدن اليونانية نحو تصور موحد تمثل في سلالة الهية جامعة، اذ اسهم كل من هوميروس وهزيود في اعطائه الشكل النهائي الذي عرف به كربٍ للارباب، فيما صوراه به من صفات بين عالم الالهة وعالم البشر[1].

يقيم اليونانيون احتفالا عظيماً في شهر سبتمبر (ايلول) يبدأ بالحث على البعث الروحي والتعميد في البحر واقامة عملية الترسيم التي تشهد اداءً دراميا لأسطورة اغتصاب اله العالم كوري العذراء بنت الالهة ديمتر، وقصة غضبها على الأرض واصابتها بالآفات انتقاماً لفقدان ابنتها ثم استعادتها واتحادها معها، وتعكس الأسطورة مظاهر دفن بذور القمح تحت الأرض اثناء الجفاف الشتوي المظلم وظهورها من جديد تبذر في الربيع، فتنتهي الأسطورة بزواج مقدس في ظل تجلٍ تصاحبه أضواء براقة تتركز على سنبلة قمح ووليمة مشتركة يحدث من خلالها نوع من الاتحاد مع الربة[2].

وهذا ما يعزز- وكما يجد الكاتب- مظاهر التأثر اليوناني بالمعتقدات الدينية الرافدينية والكنعانية التي اكدت على الثالوث الازلي في حياة الالهة:

=

سميت بالقصائد الهوميرية. للمزيد: ينظر (كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 2- 4.

(**) هزيود: شاعر تعليمي يوناني، القرن الثامن عشر ق. م، نظم ديواناً شعرياً للفلاحين اسماه (الاعمال والايام) مليئاً بالحكمة والامثال التي ترمز للعدالة، للمزيد: ينظر: (كرم، يوسف: المصدر ذاته، ص4- 5).

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان: مصدر سابق، ص: 55.

(2) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان: مصدر سابق، ص: 56- 57.

حياة ←—— موت ←—— حياة (بعث)

والتي تجسدت في أسطورة (تموز- عشتار) التي تتضمن احداثاً درامية يقترن فيها موت تموز وانبعاثه بموت الأرض وانبعاثها، كذلك ما يؤول اليه زواجهما المقدس من انبعاث للحياة وللأرض وللخصوبة والنماء. ولم تقتصر الديانة اليونانية على الالهة القديمة، فقد كان هناك تأكيد على الشياطين والأرواح الوسيطة وكذلك على الهة جديدة قد وفدت اليهم من الشرق ومن الجنوب لتبقى جنباً الى جنب مع الالهة القديمة بالاضافة الى التنجيم الذي دخل اليهم عن طريق بابل[1]. ويبدو انها وجدت الأرضية الملائمة لأن تكون من المعتقدات الروحية التي يجد من خلالها الانسان اليوناني القديم حلولاً لبعض مشاكله الاجتماعية والنفسية فراح يعظم تلك الاشياء ويتخذ من بعضها الهة خاصة فيما يتعلق منها بالشفاء.

امتزجت العقيدة الدينية لدى الاغريق امتزاجاً عجيباً بحياة الناس بل ان المظاهر الحضارية التي أنشاها اليونانيون القدماء كانت مرتبطة في نشأتها بالعقيدة الاسطورية التي كان لها الأثر الكبير في تشكيل حياة الانسان اليوناني وتوجيه نشاطه الأبداعي[2] وهذا ما يتضح جلياً في الموضوعات التي كان يستهدفها الفن اليوناني، فقد كان من أهم الموضوعات التي عالجها هذا الفن هي الأساطير والحياة اليومية، حيث ان معرفة معاني ودلالات المناظر المنحوتة والمرسومة كانت تستلزم المعرفة بالأساطير اليونانية والإلمام بها وبما تحكيه عن الالهة والابطال، اما

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، مصدر سابق: ص 63.

(2) المصدر السابق، ص: 55- 56.

مناظر الحياة اليومية فكانت تعكس واقع عادات اليونان وألعابهم وحروبهم وحياتهم العملية والمنزلية، وقد كان الموضوع الرئيس في الفن اليوناني هو الجسم البشري بما فيه من نواحي الجمال، فألهتهم على هيئة البشر، اما الحيوانات- سواء الحقيقة منها ام الخرافية، التي لعبت دوراً كبيراً في فنون الشرق- فقدت أهميتها في هذا الفن[1]، ونلمس ذلك على مدى الأدوار الحضارية للفن اليوناني.

ففي الدور الحضاري الكريتي[*] (2800-1100 ق.م) الذي يعد احد منابع الفن الاغريقي، استبعد الفنان الكريتي النمط الشبحي للانسان الرمزي وقدم بدلاً عنه تجسيماً لانسان محدد لم يلتزم في تجسيده الدقة الواقعية او يعنَ بتفاصيل الجسم، في حين ظهرت المرأة في المشاهد العقائدية المصورة بكثرة نظراً لمكانة (الالهة الام) في العقيدة الكريتية، وتكشف بعض الصور الجدارية عن المكانة المتميزة للمرأة في المجتمع آنذاك (شكل-33)... ولقد ابتعد الفن الكريتي عن الاسلوب الهندسي الذي شاع خلال العصر الحجري الحديث مقترباً من الاسلوب الواقعي الذي تألق في منتصف الالفية الثانية قبل الميلاد، ويلاحظ في كريت الكثير من المشاهد الطبيعية المصورة لذاتها مثل افريزطيور الحجل والهدهد المصور على جدران احد المنازل القريبة من قصر كنوسوس، (شكل-34).

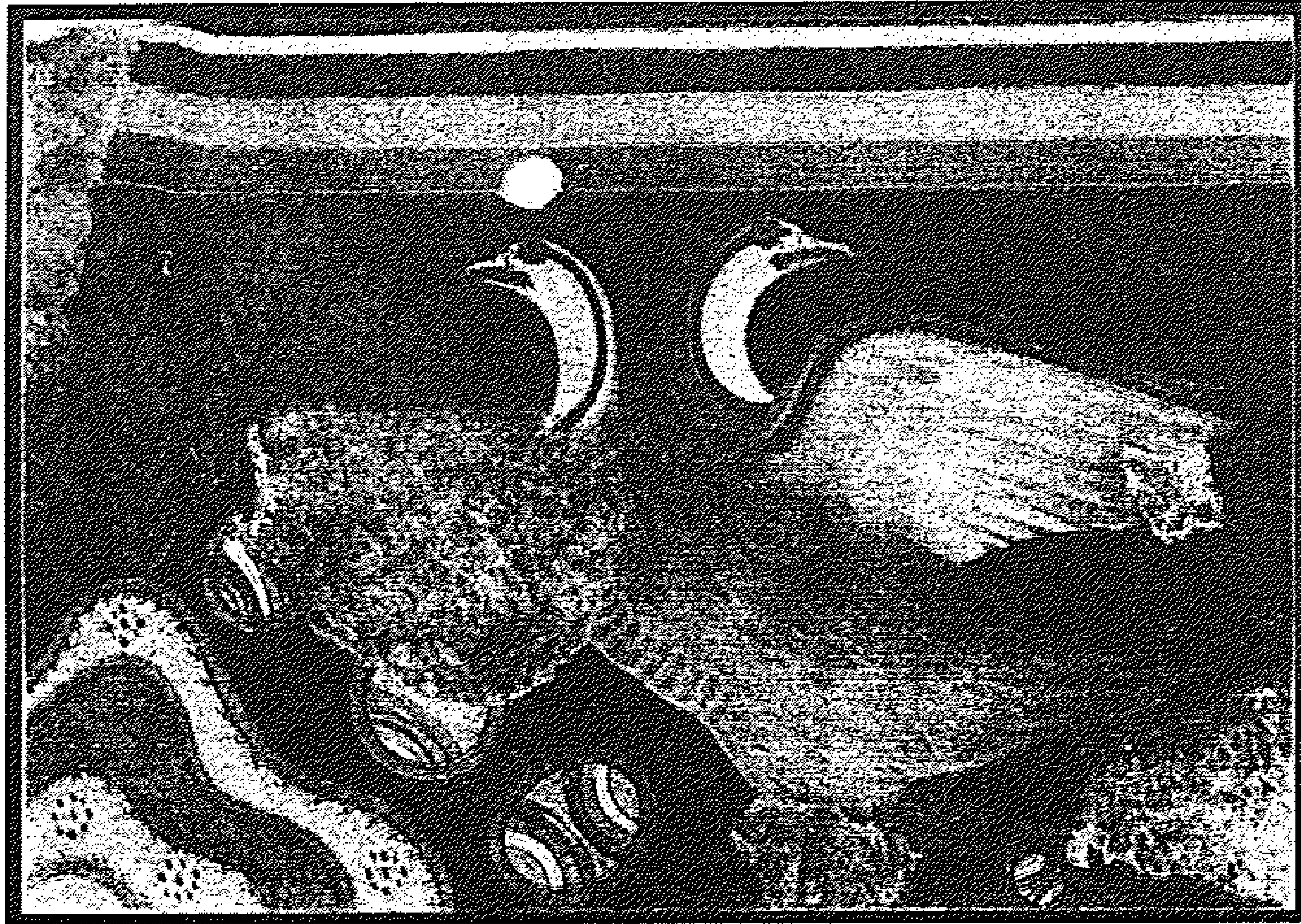
(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 56.

(*) تعرف الحضارة الكريتية بالحضارة المينوية نسبة للملك (مينوس) الذي حكم جزيرة كريت كما ورد في الأساطير.



الشكل (33)

الالهة المقدسة- تصوير جداري كريتي

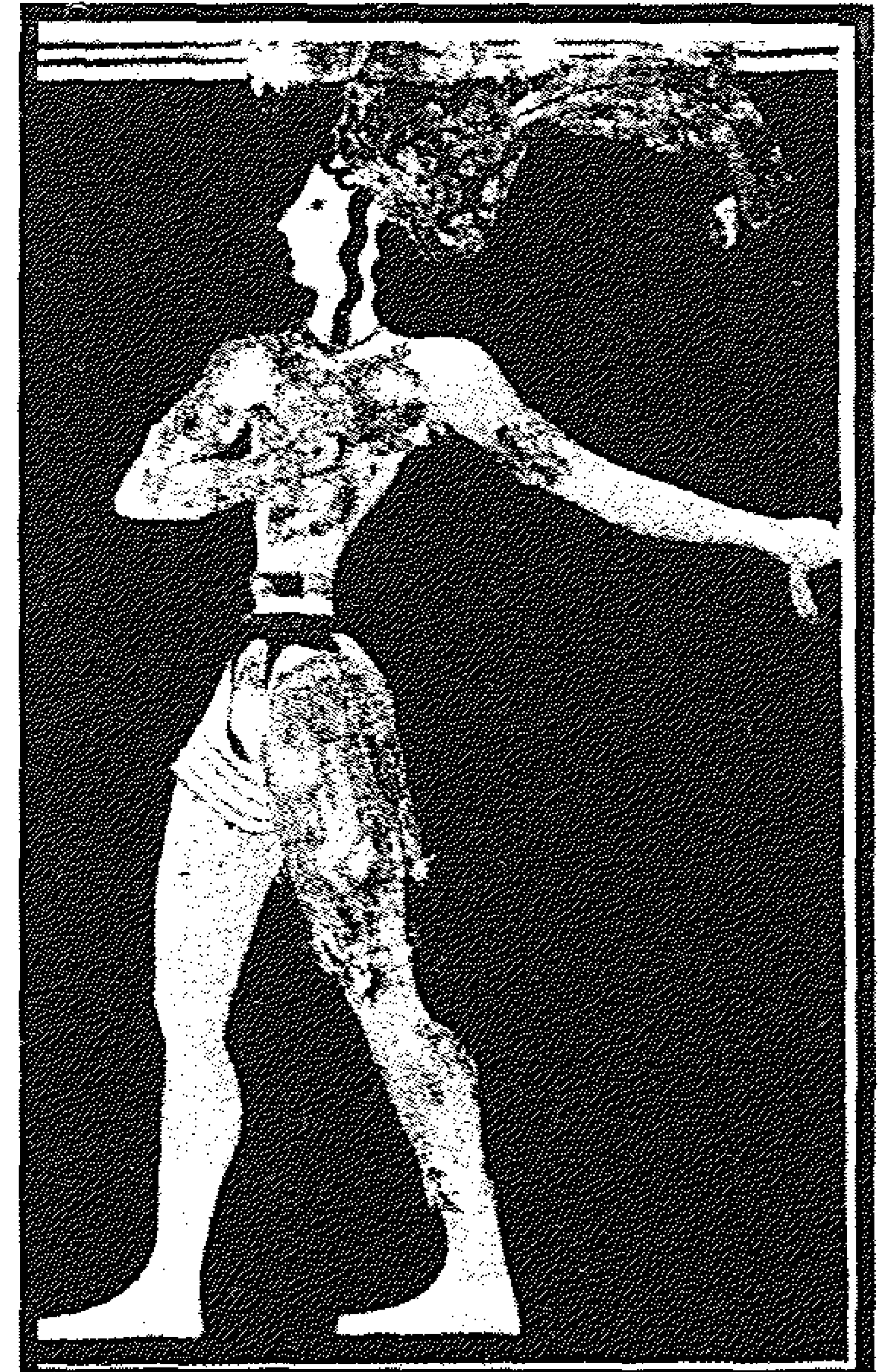


الشكل (34)

طيور حجل محلقة- تصوير جداري كريتي

يرجح تأريخياً ان يكون الفن الكريتي قد تأثر في البداية بتقنية الفن المصري وروحيته، فقد كانت مصر صاحبة حضارة بحرية وكان أسطولها يحمل

آثار تلك الحضارة في لقائه مع البحارة الكريتيين آنذاك. على اننا يمكن ان نلمس اثر الفن المصري القديم في الفن الكريتي في الرسوم الجدارية خاصة الرسم الجداري للملك الكاهن او امير الزنبق (شكل-35 أ) في بداية العصر المينوي، فانه يكشف عن وجود صلة بينه وبين لوحة صيد الطيور المصرية بعصا الصيد المعقوفة من الاسرة الثامنة عشر (شكل 35 ب)، إذ يظهر التشابه واضحاً بين الأوضاع الأساسية واتجاه السير وحركة القدمين والمئزر المنسدل من الخصر الى الركبة والصدرية المحيطة بالعنق، ومواجهة الكتفين مع جانبية الساقين وان احتدشت اللوحة المصرية بالعناصر الجمالية التي اكتفت اللوحة الكريتية منها بعنصرين فقط[1].



الشكل (35 أ)

امير الزنبق ـ تصوير مينوي



الشكل (35 ب)

تصوير مصري يمثل صيد الطيور

(1) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص: 32- 33.

اما في العصر الآرخي (القرنين السادس والسابع ق.م)، فقد كان النحت والتصوير آنذاك خاضعين للنظرة الاخلاقية لطبقة النبلاء وللمثل الأرستقراطي الاعلى في الجمال الجسمي والروحي، فتماثيل الشبان النبلاء الذين احرزوا انتصارات في الالعاب الاولمبية (تماثيل ابولو)، والهيئات البشرية، كتلك التماثيل المنحوتة فوق بوابات معبد ايجينا باجسامها القوية ووقفتها الشامخة، هي النظير الكامل للاسلوب الارستقراطي البطولي، والترفع والأنعزال المتوارث عن التقاليد القديمة، فموضوعات النحت والشعر كانت تشترك معا في نفس المثل الاعلى الرجولي القائم على تصور الحياة بوصفها صراعاً، وفي كونها نتاجاً نموذجياً للتربية الارستقراطية والتدريبات الرياضية الشاملة[1].

لعل من ابرز سمات الفن الآرخي، تضاؤل العامل الديني، اذ يبدو ان اعماله الفنية قد تخلصت من الارتباطات الكهنوتية ولم تعد تربطها بالدين الا علاقة ثانوية، وتسمى هذه الاعمال تماثيل للعبادة او قرابين نذرية او آثاراً جنائزية لكن استخدامها في الاغراض الشعائرية اضعف مبررات وجودها فقد كان هدفها الحقيقي هو تحقيق العرض الكامل للجسم البشري وتفسير جماله وفهم صورته المحسوسة دون اية مضمونات سحرية او رمزية وهي بحد ذاتها لا ترتبط على الاطلاق بالشعور الديني ولا تجمعها بالتراث العقائدي الا روابط ضعيفة، وهي اذا ما قورنت باي عمل ينتمي الى الشرق القديم فسوف تدرك ما في فكرتها من تحرر، فالعمل الفني في الشرق القديم سواء اتخذ صورة اله او انسان، وثيق الارتباط بالطقوس الدينية. وكانت صور المناظر اليومية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالايمان بالخلود وعبادة الموتى، وفي الفن اليوناني نجد مثل هذه

(1) هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص: 91.

العلاقة تجسدت في فترة معينة منه ولكن لم تكن قد بلغت هذا المستوى من الوثوق. فهذا ما يشير الى انحلال الرابطة القديمة الوثيقة بين الفن بالدين وفي العصر الآرخي خاصة في الفترة المتأخرة منه. وازداد تبعاً لذلك أنتاج الاعمال الدنيوية على حساب الاعمال الدينية بالرغم من بقاء حيوية الدين وتأثيره في المجتمع ولكن لم يعد الفن خادما له.... ومن هنا تولد فهماً جديداً للفن، فهو لم يعد وسيلة لغاية بل اصبح غاية في ذاته، ففي البداية كان كل لون من الوان النشاط الروحي يتحدد في دقة بالغرض المفيد الذي يخدمه غير ان لها القدرة على التحرر من غرضها الاصلي والميل الى الاستقلال بنفسها فتصبح بلا غرض بل يكون لها نوع من الاستقلال الذاتي....، وهكذا فان الفن الذي كان في الاصل خادماً للسحر والطقوس الشعائرية واداة للاعلام والتحميد ووسيلة للتأثير في الالهة والأرواح والناس قد أصبح نشاطاً خالصاً ((منزهاً)) يمارس لذاته ومن اجل ما يكشف عنه من جمال[1] فلم يعد مصير الانسان معلقاً بين ايدي تلك القوى السحرية المجهولة التي تتحكم فيه دون ان يعرف حقيقتها وكنهها، بل بات يعيش بنفسه ولنفسه ساعياً الى ممارسة الحياة ومجابهة مشاكل الوجود[2]، وما ان بدا الفكر الفلسفي اليوناني الكاتب عن نشأة الكون بالظهور في القرنين (5، 6 ق.م) بدأت الحركة العلمية تتجه نحو العقلانية، فبرغم الجدل القائم حول حقيقة الوجود واصل الكون ونشأة الحياة والطبيعة، فقد نقض الفلاسفة اليونانيون الأوائل في رؤاهم الجدلية المعتقدات والمفاهيم التي تتخذ من الميثالوجيا أساساً في تفسير تلك الحقائق.

---

(1)هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، مصدر سابق، ص: 95- 97.

(2) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 91.

فقد اعلنت الفلسفة الطبيعية قطع صلتها بالميثولوجيا عندما احلت العلم محل الاساطير، من خلال تفسيرها للطبيعة والكون على اساس الادراك الحسي أي تفسير مادي قائم على ملاحظة الاشياء ذاتها[1]، وقد شن طاليس والأيونيون من بعده[*] هجوماً على الفكر الاسطوري الذي قام اساساً على الصورة الخرافية للعالم في القرون السابقة، فقد جاء استبدال العناصر الخارقة للطبيعة بعنصر طبيعي تنتهي اليه جميع تحولات المادة[2]، وبذلك لم يبتعد الفلاسفة الطبيعيون الى ابعد من المظاهر المحسوسة، فانحصر تفكيرهم واستنتاجاتهم فيها، وطاليس حين بحث في هذه المظاهر لم يجد بداً من البحث عن عللها، فلابد لكل موجود سبب، ولم يكن هذا السبب خارجاً عن نطاق الطبيعة المحسوسة[3].

واذ يُعد الفيثاغوريون في فكرهم الفلسفي، الاتجاه المناهض للفكر الآيوني، فانهم رفضوا كذلك المعتقدات والمفاهيم الاسطورية تلك، حيث كان نهجهم الفلسفي يسير وفق منهج التفكير العقلي المجرد، فهم قد تصوروا العالم تصويراً تجريدياً يقوم على اساس المبادئ الرياضية، حيث وجدوا تشابهاً كبيراً بين نظام الكون ونظام الاعداد والاشكال والاصوات والحركات ولم يجدوا للعناصر المادية التي قال بها الايونيون وهي الماء والتراب والنار والهواء، من نظام ثابت، واستنتجوا ان مبادئ الاعداد هي اصل الموجودات بل انهم عدّوها اعداداً، وان العالم كله عدد ونغم فوحدوا بذلك بين عالم الاعداد وعالم الموجودات[4].

(1) مهدي، ثامر: من الاسطورة الى الفلسفة والعلم، مصدر سابق، ص:180.

(*) امثال الفلاسفة: انكسيمندريس، أنكسيمانس، هرقليطس، انكساغوراس، ديموقريطس.

(2) مهدي، ثامر: من الاسطورة الى الفلسفة والعلم، مصدر سابق، ص: 213.

(3) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص: 18.

(4) المصدر السابق، ص: 33.

نحا الأيليّون(*) منحى الفيثاغوريين في رفضهم تفسير الظواهر الطبيعية وفق المفاهيم الميثالوجية، وقد نظروا الى الكون والحياة وفق منظور فكري ماورائي يقوم على مبدأ وحدة الوجود، كما رفضوا التجربة الحسية لأنها- وفق اعتقادهم- لا توصل الى الحقيقة، وان المعرفة العقلية انما هي المعرفة الحقيقية الواضحة. وقد استنكروا تصور البشر لآلهتهم[1]، حيث هاجم (اكزينوفان) (**) النزعة التي تزعم فكرة التشابه بين الالهة والبشر بقوله: ((ان الناس هم الذين استحدثوا الالهة واضافوا اليها عواطفهم وصوتهم وهيئتهم... ولو استطاعت الثيران والخيل لصورت الالهة على امثالها))[2].

تأرجحت الفلسفة الاغريقية طوال تاريخها بين تلكما النزعتين المتعارضتين، العقلانية والحسية في سعيها الى الحقيقة، ولم يحاول الفلاسفة اليونانيون التوفيق بينهما الى ان جاء ارسطو فذهب الى ان (الافكار العامة والقواعد المنطقية التي تنظمها انما هي وليدة النشاط الفكري الذي يبنى اصلاً على ما تمده به الحواس التي هي المصدر الاول لكل تجربة). وقد اتخذ الفن

(*) امثال الفلاسفة: بارمنيدس، زينون الأيلي، ميليسوس، اكسا نوفان.

(1) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص36.

(**) اكزينوفان: فيلسوف يوناني ومؤسس المدرسة الأيلية، يعد من النقاد الاوائل لمذهب مركزية الانسان في الكون والاساطير، وقد تناول مفهوم الوجود من وجهة نظر مادية محضة مع الفلاسفة ممن سبقوا سقراط، مثل القائلين بالتراب والماء وما يولدانه، وقد سهلت آرائه الأمر لصياغة مشكلة العلاقة بين مقولات فلسفية متعددة مثل: المفرد والمتعدد، المتطابق والمتغير وقد حاول ان يبرهن على عدم كتابة المعطيات الحسية او (الانطباعات) ينظر: (روزنتال، م: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص45).

(2) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص28.

الاغريقي من تلك الازدواجية اساساً لمنجزاته التي انبثقت عن التوفيق او ((التأليف)) بين هاتين النزعتين المتعارضتين، وادت واقعية الفن الاغريقي الى السعي الدؤوب لبلوغ درجة الكمال في نقل ما تراه العين بمرونة فائقة ونجح الفنان الاغريقي في أحالة الشكل الواقعي الصادق الى تزاوج موفق بين الايقاعات والنسب معبراً عنها بالارقام، وعلى هذا مضى المعماري ينسق بين ما يدعى وظيفة المبنى وبين النسب المريحة، وقد كان لآراء وافكار الفلاسفة اثره في تحديد منهجية الفن الاغريقي ومضامينه الجمالية. ففيثاغورس وضع منذ القرن السادس ق.م- بطريقته العقلية التجريدية- الأسس التي خضع لها الفن الاغريقي فيما بعد، وهي الانتقال من الهندسة الى العلاقات العددية التي تحدد الاشكال واستحداث النسب المتناسقة[1]، إذ ان الاعداد لها هارمونية خاصة تؤلف القانون الموضوعي الذي يؤثر في جميع مظاهر الحياة وبالتالي في الفن[2].

وكان تأثير نظرية العدد الفيثاغورية قد تسلل الى جميع الفنون وخلع على كل منها ما يناسبه، وكما اعتمد تناسق معبد الباثينون على((مقياس التناسب)) كذلك اشتق الفنان بوليكلتيس ابعاده التي طبقها على الجسم البشري من العلاقات الرياضية بين اجزائه[3]. واكد هيرقليطس على مبدأ النسبية، فالنسبة في الجمال مردها الى اختلاف الانواع، فقد كانت نظرته حول نسبية الاشياء والتغير ذات ابعاد كثيرة في مفاهيم قضايا الفكر والفن، وكانت نظرته للجمال تتحدد

---

(1) عكاشه، ثروت: الفن الاغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص117.

(2) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، جروس بيرس، طرابلس، لبنان، 1994، ص172.

(3) عكاشه، ثروت: الفن الاغريقي. مصدر سابق، ص103.

بالتناسق الذي يعني وحدة الاضداد، وبتداخل تلك الاضداد مثلاً يتداخل اللـون الاسود بالابيض والاصفر بالأحمر، ويرى هيرقليطس ان المضمون الجمالي يزداد روعة كلما كانت الاضواء المكونة له مخفية، وهكذا يكون هيرقليطس قـد وضـع مفهوماً جديداً في علم الجمال[1] في حين يعتبر ديمقـرطيس الزيـادة في الشـيء او النقصان يقضي على جمال الشيء ذاته وانما الشيء الرائـع هـو الشـيء المتناسـق المحدد، كما ان الجمال يكمن في النظام الصارم وفي التناسق والتناسب والانسجام بين الأجزاء[2] في حين اعتبر بروتاجوراس ان الانسان هو مقياس كل شيء.

اما سقراط فكان يدعو الى مبدأ الموازنة بـين متطلبـات الجسـم ومتطلبـات الروح، بين العالمين، الواقعي والمثالي، وهو يقول في ذلك: ((فليكن فنانونـا مـن طراز اولئك الذين وهبوا القدرة على تمييـز الطبيعـة الحقـة لكـل مـا هـو جميـل ورشيق، وبهذا يتسنى لشبابنا ان يحيا في عالم سويّ بين المناظر الخلابة والاصوات المشجية مستقبلاً الخير في كل شيء. ولسوف ينسـاب الجمـال الـذي هـو فـيض جلائل الاعمال في العين والأذن كما يناسـب مـن منـابع النقـاء النسـيم العليـل الواهب للصحة فيبعث الروح بطريقة خفية غير محسوسة وينقلها من ماضٍ بعيد سحيق الى عالم تتصاغر فيه المحبـة والتعـاطف وجمـال العقـل))[3]. في حـين دعـا افلاطون الى ان يتوجه الفكر وكذلك الفن نحو الصفات الجوهرية وحـدها، نحـو الماهيات، وعلى الانسان (الفنان) ان يرقى شيئاً فشيئاً بهذه الماهيـات حتـى يبلـغ

(1) اوفسيانيكوف، م، وسميرنوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب، باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1975، ص15.

(2) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، مصدر سابق، ص173- 174.

(3) عكاشه، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص92.

اسمى صورها، مرتبة الصور او الاشكال المحضة المجردة من العلاقات والارتباطات بالاشياء المادية المحسوسة[1] اذ ان الاشياء المحسوسة والمرئية ما هي الا صور الافكار غير الملموسة، بل هي ظلال وانعكاسات لها، وعليه فان التغيير والتبديل والتحول الذي يلحق بها يعني النقصان لأن الثبات والنقاء انما تختص بالأفكار والمثل. واذن فالجمال يتجلى في كافة الاشياء بنسب متفاوتة في القوة والضعف.

وهكذا تصبح العلاقة بين الاشياء المحسوسة والمثل علاقة بين الافكار وبين عالم التجربة الحسية، أي علاقة صور تقريبية ناقصة عن الجواهر الكامنة الكائنة في عالم الافكار، عالم المثل الازلي اللامتغير[2]. وفي ذلك يقول افلاطون: ((ليس الفن الا ابرازاً لصورة الاشياء المحسوسة التي ليست هي نفسها الاّ صورة للمثل. فالفن اذن ليس الا صورة لصورة))، وهذا ما يعني عند افلاطون قصور الفن عن بلوغ الجمال الحقيقي الذي هو في نظره الجمال المثالي[3]. غير ان ارسطو لم يتفق مع افلاطون في مثاليته، فقد كان يؤكد على الناحية العقلية والذهنية، وكان يعد رغبة الانسان في المعرفة هي منبع الرضى الجمالي وليس عالم الافكار والمثل، فالمرء يتعرف على الاشياء حال النظر اليها فيبدأ بالتفكير بها[4]، وهو لم يرفي الافكار سوى تعميمات تأخذ طريقها الى الفكر بدءً مما تقرره الحواس رافضا

---

(1) المصدرالسابق، ص144.

(2) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، مصدر سابق، ص177.

(3) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص98.

(4) اوفسيانيكوف، م. وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص25- 26.

الابتعاد عن الحقيقة المادية العينية التي اراد افلاطـون ان يتجاوزهـا كونهـا زائفـة وخادعة، فارسى بذلك قاعدة جديدة للواقعية واعطى وزنـاً للتجربـة والحـواس الانسانية واشاد نتيجة لذلك بالمحاكاة واقر دورها في الفن[1] وما بـرح اليونـانيون ان تأثروا بهذه الافكار وما تدعو اليه من استخلاص كـل حقيقـة مـن الشـواهد الحسية العينية، فعرفوا الشك الفلسفي في قدرات العقل وظهر نوع مـن التـوازن بين اتجاهاتهم العقلانية والواقعية التي تجنح الى النزعات الحسية والطبيعية، خاصة وان تياراً جديداً تزامن ظهوره مع هذه الافكار يـدعو الى التخلـي عـن الافكـار العامة المجردة والتفكير النظري في الحقائق الكلية، مما ادى ذلك الى تحرير الافكـار العامة من نظرية المطلق والى زعزعة اركان الفن الكلاسـيكي، فانحصـرت بـذلك الثقة في المدركات المباشرة بعـد حالـة التراخـي بالايمـان ببلـوغ الكمـال المطلـق والنسب الكلية وقلل من اهتمام الناس بالرياضـيات العقليـة، وتقوقـع الانسـان داخل اطار حياته واحساساته الذاتية، وتحققـت معـاني الفرديـة في صـور شـتى شاعت في الحياة العامة. وحين نحّى ارسطو عـن الفكـر اليونـاني طبيعتـه المجـردة تجرداً مطلقاً واعطى الاهمية للنزعة التجريبية للحواس احلّ التعبير عن الشـعور محل تطبيق المبادئ العقلانيـة العامـة، وبـرهن علـى هـذه المقولـة بنظريـة تطهـير الوجدان من خلال الفن (كارثاسيس)، ومن هنا ظهرت المقارنة التي جعلت مـن الفن تعبيراً عن الوجدان في نفس الوقت الذي هو فيه مطهر للوجـدان، وبـذلك عزز ارسطو التيار الواقعي والنزعة الطبيعيـة في الفـن الاغريقـي[2] ومـن خـلال

---

(1) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص120.

(2) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص:122.

تلك الآراء الفلسفية والفكرية وغيرها، كشف الاغريق عن احساسهم بالجمال وباهمية الشكل والتناسب والنظام، وهذا ما ارتبط بالفكر اليوناني الذي وصل الينا وتحديداً اشعار هوميروس الذي استعمل اهم التعبيرات الجمالية مثل، الرائع والجمال والتناسق، وهو يرى ان كل ما هو رائع ومتناسق وموضوعي واقعي، بمقدور الانسان فهمه وتحسسه[1]، فضلا عن تحرر العلم من قيود الدين وتطور البحث العلمي تطوراً مستقلاً، واهتمام علماء الرياضة اليونان في وضع قواعد الحساب والمثلثات وحساب التفاضل والتكامل، اذ انهم وصلوا بهندسة الأبعاد الثلاثة الى درجة الكمال النسبي[2]. فتشكل بذلك ولاول مرة ((مفهوم الجمال)) الذي لم يكن حتى ذلك الوقت الا جانباً من الأبداع الغريزي[3]. فراحت تلك الآراء الفلسفية تلقي بظلالها على الفن الاغريقي خاصة في العصر الكلاسيكي (480–330 ق.م)، تمكن الفنان من خلالها- وبعد جهد جهيد استغرق اكثر من قرن من الزمان- ان يلم بتركيب الجسم البشري وتكوينه الماماً تاماً والتعبير عنه ككل متسق مستفيداً من المعرفة السابقة، التي جسّدها المثالون والمصورن في اعمالهم الفنية في العصر العتيق، فكانت خطوة الفنانين التالية هي استخدام هذه المعرفة في اتجاهات مختلفة في تصوير الحركة والأحاسيس وفي اظهار الملابس وتقاطيع الجسم حتى يكون اقرب الى الطبيعة... وتميز هذا العصر بخاصية التعبير عن الانفعالات، ليس فقط عن طريق أوضاع الاشخاص- كما كانت في السابق- ولكن عن طريق

---

(1) اوفسيانيكوف، م. وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص: 11.

(2) ديورانت، ول: قصة الحضارة، حياة اليونان، ترجمة: زكي نجيب، محمد طه سالم، جامعة الدول العربية، القاهرة، ب ت، مج 7–8، ص: 209.

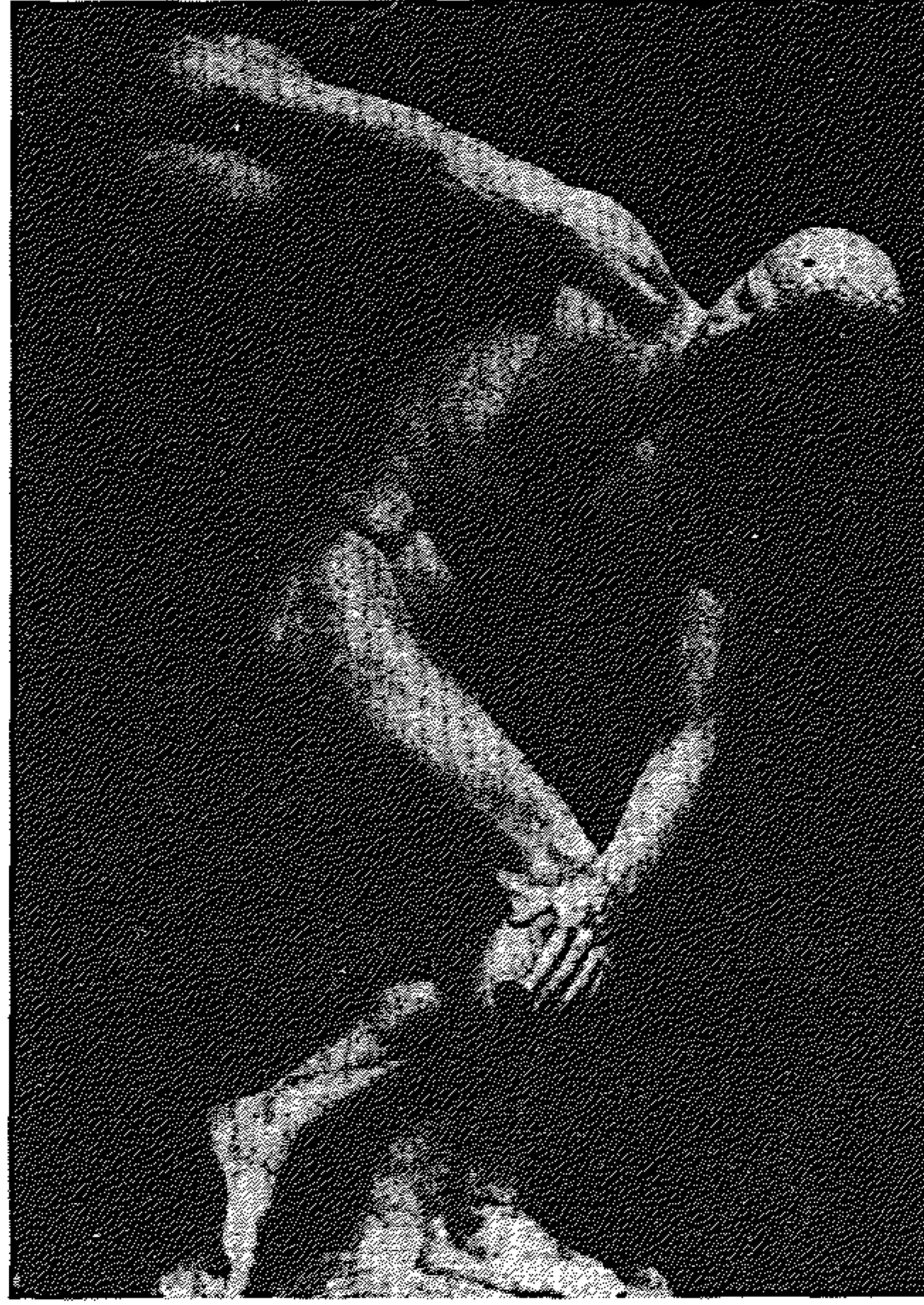
(3) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 91.

قسمات الوجه، فالالم والمفاجأة والخوف وغيرها من الانفعالات امكن اظهارها بطريقة صحيحة، كما حدث تطور كبير في تمثيل الملابس فانطوآتها اقتربت من الواقعية ولم تعد تُمَثل هندسياً[1].

ان اشد ما يفتخر به اليونانيون هو جمال الجسم البشري ورشاقته ابان اوج نموه واكتماله. الاّ ان اظهار ما ينطوي عليه الجسم البشري من ايحاءات، مثل قوة الرياضيين البدنية، التي كانت تعد ضرورة للاحتفاظ بسلامة دولتهم خلال معارك التلاحم الجسدي الذي يميز فنهم الحربي، وحرص اليونانيون ايضاً على عرض الاجسام الفتية المتكاملة السليمة لشبابهم من ابطال الرياضة وهم في عنفوان قوتهم... وكان عرض حركة الجسد العاري امراً مألوفاً في الحياة اليومية اليونانية، فيجد فيها المثّال فرصة لملاحظة نسب الجسم البشري وعضلاته في شتى الاوضاع وهو ما تجلى في النماذج الشهيرة مثل تمثال (رامي القرص) للفنان ميرون (شكل-36) والكثير من تماثيل ابطال الرياضة للمثال بوليكليتس، وقد بلغت الدقة في محاكاة الجسد العاري للرجل ذروتها في القرن الخامس ق.م[2].

(1) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 62-63.

(2) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 95.



الشكل (36)

رامي القرص للفنان ميرون

ابتعد الفنانون الاغريق عن تمثيل التفاصيل الاضافية خلال العصر الكلاسيكي مكتفين بنحت الاجساد البشرية فيعبرون بها عما يقصدون. اذا انهم لم يصوروها كما وقعت عليها عيونهم، بل جردوها من معالم الزمان والمكان، ومثّلوها عارية مضفين عليها مثالية مفعمة بالتناغم والأيقاع. ولذلك تبدو موضوعاتهم النحتية، وان جاءت مكررة، دؤوبة في البحث عن الافضل والاجود، إذ لم تكن غاية النحت هي تسجيل الاحداث التاريخية او الاسطورية بقدر ما كانت تكمن في جمال الاشكال ونبل الافكار التي تمثلها، وهكذا جاء فن فيدياس ليسجل المثل الاعلى ممتزجاً بالحقيقة امتزاجاً شفافاً[1].

(1) المصدر السابق، ص375.

وفي العصر الهلنستي (330-100 ق.م)، فأن رسومه تعد امتدادا للأسلوب الكلاسيكي الذي يعتمذ على الخطوط الخارجية في ابراز الاشكال التي تكون صقيلة في الوقت الذي تكون فيه الخلفية خشنة قليلاً، اما الموضوعات فبعضها يصور حياة جامدة في حين يصور البعض الاخر مشاهد حية، ويذكر بعض المؤرخين(*)، ان فن التصوير الاغريقي بلغ ذروته في بداية العصر الهلنستي، فقد اتقن الفنانون مزج الالوان واظهار الظل والضوء والإحساس بالعمق ((المنظور)) والفضاء[1] (شكل-37).



الشكل (37)

تصوير جداري هلنستي

(*) وهو المؤرخ الروماني بلني الكبير الذي عاش في القرن الاول الميلادي.

(1) الشاوي، ناصر عبدالواحد: تاريخ الفن الاغريقي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 2001، ص347.

اتجهت تلك التغييرات الاساسية في الفن الى تحقيق المزيد من الواقعية في التصميم والحركة والتعبير، وكانت توجهات الفنان ترتكز على تصوير اوضاع متعددة للجسم البشري والتعبير عن حركته بطلاقة، والمغالاة في اظهار طيات الملابس ونسيجها، بالاضافة الى سبرغور شخصية الانسان وانفعالاته وتسجيل ذلك كله باسلوب واقعي(1).

وفيما يتعلق بالتصوير الاغريقي القديم فلم يبق منه الا القليل من منجزاته التي لا تعطي لنا الا اللمحة الموجزة عن جوهر الفن في ذلك العصر فقد طالته يد الزمن بالتشويه والتحطيم والسبب في ذلك ان تلك الرسوم قد رسمت على مواد لم تقاوم عوامل التلف المختلفة لذلك فان المعلومات عن التصوير قليلة جداً، وازاء هذا الوضع لجأ بعض المهتمين بفن التصوير الاغريقي الى اعتماد الرسوم التي تظهر على الفخاريات، ومع ان الفخاريات - ومنذ فترة الاسلوب الهندسي- تعكس لنا مواضيع دينية، اسطورية وشعبية، فهي تسلط الضوء كذلك على جانب مهم من تقنيات التصوير والانشاء وتعكس الحس المرهف للفنان الاغريقي الا انها تبقى قاصرة عن تكوين صورة كاملة عن فن التصوير الاغريقي، ومع ذلك تشهد المصادر الادبية على التقدير الكبير الذي كان يحظى به التصوير ورساموه امثال بوليغنوتس وميكون اللذان ابدعا اعمالاً فنية حازت على شهرة واسعة في مدينتي اثينا ودلفي خلال النصف الاول من القرن الخامس ق.م(2).

---

(1) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص484.

(2)الشاوي، ناصر عبد الواحد: تاريخ الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص211 وعكاشة، ثروت، الفن الاغريقي، المصدر السابق، ص:554.

تعد الاواني المصورة المرآة التي تعكس ملامح فن التصوير الاغريقي، ففي خلال العصر العتيق وحتى اواخر القرن السادس ق.م، لم يكن هناك فارق بين التصوير والرسم على الأواني الخزفية الى ان ظهر الى الوجود الطلاء الجصي لتصوير الاعمال الفنية قرابة سنة 530 ق.م، ففتح المجال امام الفنانين خلال عصر بريكليس وتشييد البارثينون و بصفة خاصة خلال العصر الكلاسيكي لازدهار فن التصوير على اللوحات الجدارية الضخمة الذي انتزع مكان الصدارة من الرسم على الأواني الخزفية والتصوير العادي[1] (شكل-38).



الشكل (38)

تصوير جداري يمثل هرقل يفتك بالصقور

بقيت رسوم المشاهد الأسطورية والافاريز الحيوانية سائدة في الفن الاغريقي القديم حتى بداية القرن السادس ق.م، لكنه بنهاية الربع الأول من هذا القرن بدأ الفنان الاغريقي يؤكد على المشاهد القصصية دون الافاريز

(1) عكاشة، ثروت، الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص692.

الحيوانية التي اخذت بعداً ثانوياً، فقد عثر على آنية في احد القبور الاتروسكية يتضمن كل جانب من جوانبها ستة افاريز من بينها افريز واحد فقط يتضمن رسوم حيوانات وهي تتصارع او تتقابل حول رمز نباتي، بينما زينت بقية الافاريز مع المقابض برسوم ما يزيد عن مائتي شخص بمشاهد قصصية اسطورية[1] (شكل-39)، و ربما كان استخدام الصور الميثولوجية للتعبير الرمزي عن بعض المشاكل الاجتماعية والسياسية التي كان يعاني منها المجتمع الاغريقي، في حين برزت في القرن الرابع ق.م اعمال الرسم على الفخار باستخدام الالوان بقيم متعددة وذلك عن طريق زيادة استخدام اللون الأبيض مع بقاء سيادة أسلوب رسم الاشكال باللون الاحمر، ومن ناحية الانشاء التصويري، فقد استخدمت مستويات مختلفة لتوزيع الأشخاص، ومع ان رسامي القرون السابقة قد مارسوا ذلك، الا ان رسامي هذا القرن اهتموا بانشاء اكثر تعقيداً خاصة في معالجة موضع عمق الميدان، كذلك هيمنت عملية زخرفة الاشكال على سائر الفنون اذ لاقت استحساناً كبيراً لدى الجمهور، وبرز استخدام الخط في تكوين الزخرفة حتى اصبحت هذه الصفة اهم ما يميز رسوم الآنية خلال هذا القرن[2] (شكل-40).

---

(1) الشاوي، ناصر عبد الواحد: تاريخ الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص:101.

(2) المصدر السابق، ص: 224.



الشكل (39)

مشاهد قصصية اسطورية



الشكل (40)

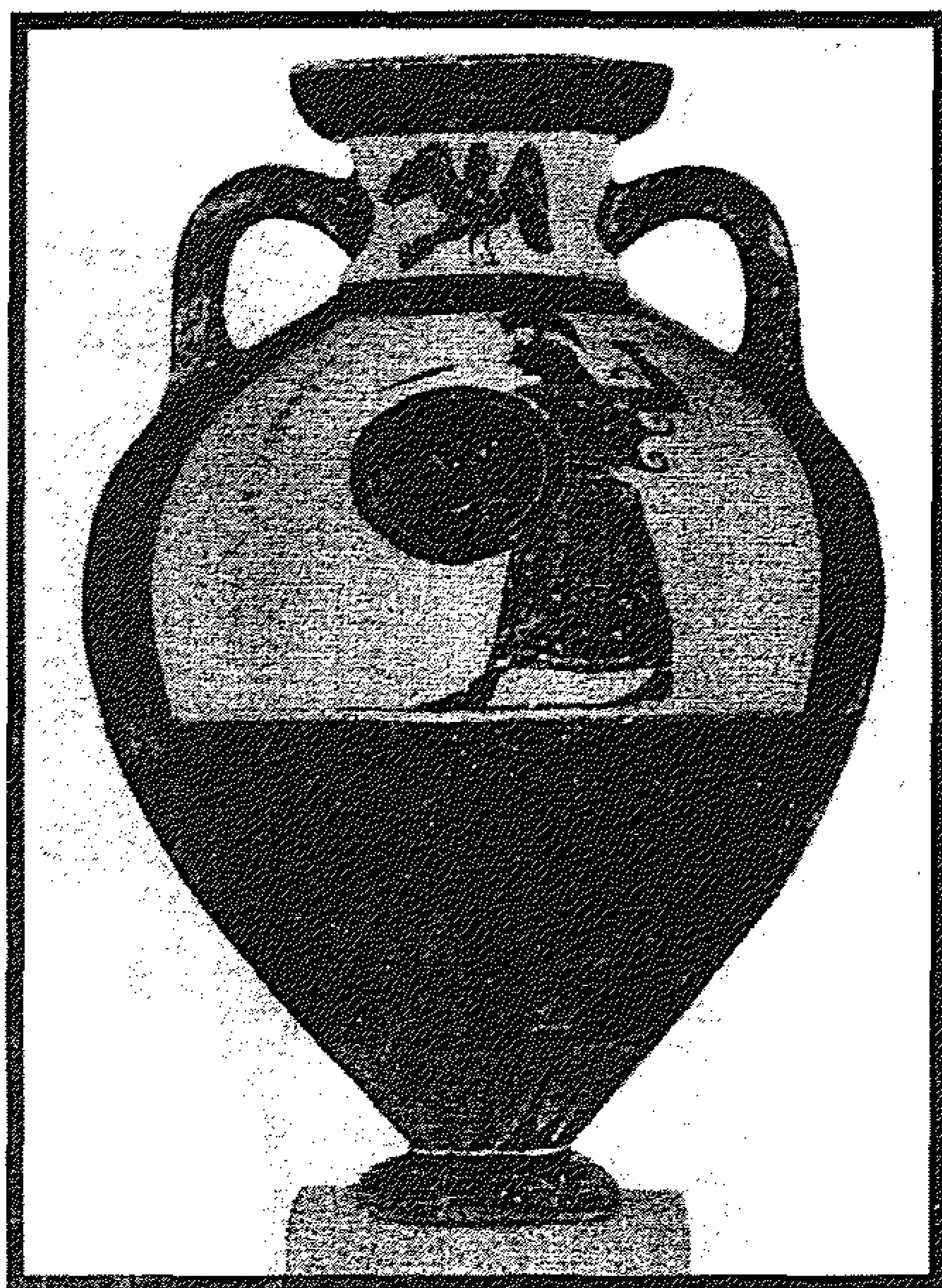
استخدام الخط على الآنية في تكوين الزخرفة

تضم الزخارف المصورة عنصرين اساسيين هما، الصيغ الزخرفية والمشاهد التي تصور الاشخاص، ولم تكن تلك الزخارف في بادئ الأمر منتظمة في توزيعها على الأناء، لكنها ما لبثت ان اتخذت منهاجاً منتظماً وعلى مساحات محدودة، اما لتركيز الانتباه نحو الاجزاء التي يتألف منها الاناء، كالفوهة والعنق والكتف والبدن والذراعيين، واما لتحديد المشاهد المصورة، وقد تشغل هذه الزخارف سطح الآنية باكمله او تقتصر على زخرفة مركزية على الاناء (شكل 41 أ، 41 ب)، وقد كانت الزخارف في بعض الاحيان تختزل الى مجرد وحدات زخرفية متكررة في تركيبات متباينة، كزهرة اللوتس والمراوح النخيلية والزخارف الخطية الحلزونية البسيطة، كالزخارف النونّية والكافيّة والمتموجة او المركبة وما الى ذلك. ومع ان اكثر هذه الزخارف كان نتاج العصور السابقة الا انها تطورت فوق اسطح الاواني الى تصميمات رشيقة وجميلة.



الشكل (41 أ)

زخارف مصورة تشغل سطح آنية

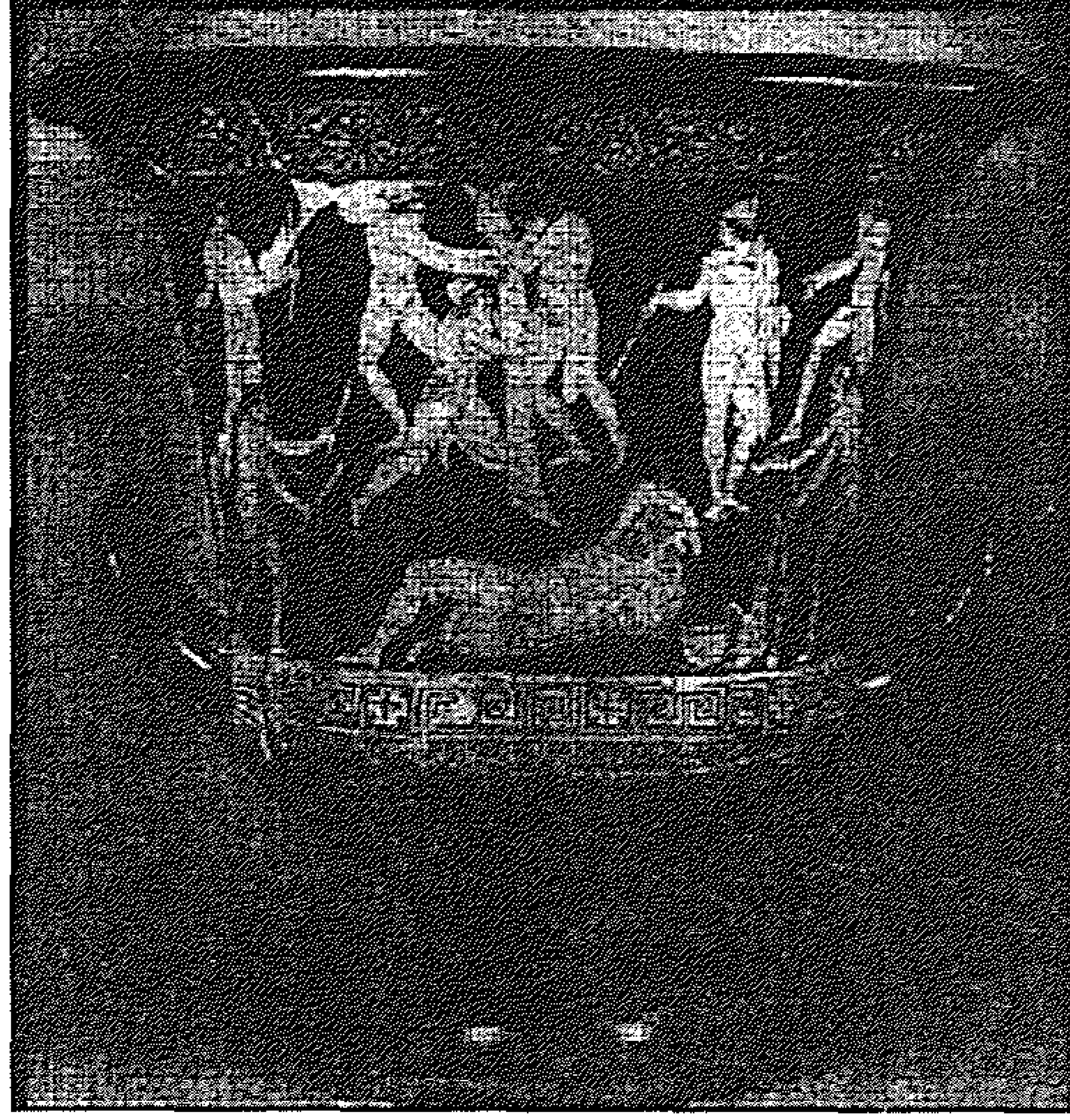


الشكل (41 ب)

زخرفة مركزية تشغل سطح آنية

واستمدت المشاهد التي تصور الشخوص في البداية من دنيا الاساطير بآلهتها: زيوس، وابو للو، واثينا، وهيرميس، وبابطالها: هرقل، وثيسيوس، وبيرسيوس. كما ساد تصوير المشاهد الميثولوجية المأخوذة عن الحروب كحرب طروادة والقتال بين الأمازونات والاغريق، وما لبث ان انعطف بمرور الوقت، اهتمام الفنانين الى تصوير الواقع والحياة اليومية، مثل تدريبات الشباب الرياضية وحركاتهم الانفعالية من المبارزة وامتطاء صهوات الخيل والقتال، كذلك تصوير مشاهد الولائم ومجالس اللهو، وكذلك صور الحيوانات الاليفة ومراسيم الطقوس واحتفالات الزواج والدفن، فضلاً عن صور الممثلين وهم يؤدون ادوارهم في المسرحيات التراجيدية او الكوميدية، وقد رسمت كافة هذه

الموضوعات على الاواني في مشاهد حية مشكلة بذلك احد الشواهد التاريـخية عن الحياة اليونانية القديمة[1](شكل-42).



الشكل (42)

مشهد تصويري يمثل جانب من الحياة اليومية الاغريقية

وكان التصوير الاغريقي في بادئ الأمر كثير الشبه في اسلوبه بالتصوير المصري، فلم تعرف فيه اية محاولات، لرسم الاشياء بحسب ما تراها العين الناظرة واستخدمت لذلك الالوان الحمراء والسوداء والزرقاء والخضراء والبيضاء والصفراء، كما لم تعرف اية محاولات لاستخدام التظليل في الرسوم المصغرة ومحاولات الرسم بطريقة المنظور في القرن الخامس ق.م، تطورت الاوضاع المستخدمة في فن الرسم لتقربه بذلك من الواقع ابتداءً من القرن الرابع ق.م وما تبعه[2]، اذ ان المثالية التي حكمت الفكر والفن الاغريقي ابان القرن الخامس ق.م

(1) عكاشة، ثروت: الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص: 589.

(2) مجموعة مؤلفين، محيط الفنون، مصدر سابق، ص: 83.

اخذت تتراجع لصالح الفكر الواقعي الذي ركز على مكانة الانسان واهميته، فكان هذا التغيير هو البداية الحقيقية للتحول في التصوير الاغريقي الذي ركز على الانسان وعواطفه وحتى نزواته خلال العصر الهلنستي[1].

يمتاز الانسان الاغريقي بطموحه الكبير، وان طموحه هذا لم يكن لينتهي عند حد المعرفة بالوجود واشياء كما هي، بل حاول ان يسبرغورها لكي يستكشف ما يحركها من قوانين وما تقوم عليه من مبادئ عامة، وهو يجد ذاته لا يريد ان يعرف الطبيعة معرفة وجدانية ويتأثر بها فحسب، بل يهمه ادراك قوانينها الثابتة، كما انه لا يريد ان يرى الجمال وينفعل به فحسب، بل يريد ان يعرف قانونه العام، ومن ثم كانت المقايس الجمالية التي حددت مثال الجمال، كما يمكن ان يتحقق في الجسم البشري، وكان تمثال فينوس تجسيماً لهذه المقاييس. ومن ثم استكشفت ((النسبة الذهبية)) وهي معادلة رياضية استخدمت على نطاق واسع في التصوير والعمارة على السواء، وهي تمثل قانون الجمال ومبدأه المثالي في هذين الفنين. أي ان الفنان الاغريقي كان يسعى الى تحقيق الجمال في صوره المثلى، واذا كان المصريون القدماء قد عبروا بفنهم اساساً عن فكرة الخلود، والبابليون والاشوريون عن القوة، والهنود القدماء عن وحدة الوجود، فان الاغريق قد عبروا بعضهم عن الجمال[2].

يرى الكاتب ان الفن الاغريقي قد بُني على رؤى جدلية فلسفية مختلفة فكان بين نزعتين متناقضتين هما، النزعة الواقعية والنزعة التجريدية، وقد تبنى الفن الاغريقي في بدايته مفاهيم فلسفية ما ورائية ومقاييس عقلية ورياضية تحقيقاً

(1) الشاوي، ناصر عبد الواحد: تاريخ الفن الاغريقي، مصدر سابق، ص:321

(2) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، مصدر سابق، ص57.

لمبدأ الأنسجام في نحت او رسم الاشياء وخاصة الجسم البشري، فاعتمدت المثالية او التجريد اساساً للتعبير عن القيم الروحية للعمل الفني. غير ان النزعة الواقعية قد هيمنت على اكثر العصور الحضارية للفن الاغريقي، ويرجع ذلك الى الارتباط الوثيق للانسان الاغريقي بالطبيعة، ارتباطاً يصل الى مستوى التقديس والعبودية، وهو يرى ان الطبيعة هي الانموذج الذي يستلهم منه روح الجمال والأبداع فراح يحاكيها محاكاة صادقة ووفق مفاهيم عقلية ليرقى بعمله الفني الى اعلى مراتب الجمال والرشاقة والنبل. لكنه في نفس الوقت سعى جاهداً للتأليف بين الواقع والتجريد (المثال) لتحقيق التوازن الذاتي بين الروح والجسم، وهو في الوقت الذي افرط في واقعيته، اضفى الى منحوتاته ورسوماته الفنية مسحة مثالية ليجعل من عمله الفني نموذجاً يبتغي منه الكمال.

المبحث الثالث

جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الإسلامي

أ. في الفكر الديني ما قبل الاسلام

ب. في الفكر الديني الاسلامي

أولاً: عند المتكلمين

ثانياً: عند المتصوفة

ثالثاً: عند الفلاسفة

أ- في الفكر الديني ما قبل الاسلام:

تميزت ارض الجزيرة العربية قبل الاسلام بتعدد مللها ونحلها وكانت دياناتها تتأرجح بين ما هو سماوي، كالديانة اليهودية والمسيحية، وبين ما هو وضعي كالوثنية(*) والثنوية(**) وما الى ذلك، ويجد الكاتب ان هناك ضرورة

(*) الوثنية (paganism): فرقة تعدّد المستحق للعبادة ولكنها لا تقول بتعدد الواجب لذاته، وتعبد الاوثان ولكنها لا تصفها بصفات الهية وان اطلقت عليها اسماء الهية، بل تتخذها على انها تماثيل لانبياء وزهاد وملائكة او الكواكب، وتشتغل بها على وجه العبادة وصولاً بها الى ما هو آله حقيقة. وقد راجت عبادة الاوثان في مراحل متعددة من التاريخ، وعند العرب كانت الاوثان: يغوث، ويعوق، ونسر، وريام، ومناة، واللات، والعزى، وما الى ذلك، ومستودعها كانت الكعبة فقد كان العرب لا يظعن منهم ظاعن من مكة الا حمل حجراً من حجارة الحرم تعظيما له وصبابة بمكة، فحيثما حلوا وضعوه وطافوا به كطوافهم بالكعبة تيمناً منهم وصباً له. للمزيد: (ينظر: الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 928- 929).

علمية دفعته الى تأصيل الخطاب الاسلامي في التراث القديم الجاهلي والتوحيدي، ومرد ذلك ان الفكر الجاهلي يشكل المنظومة الاجتماعية والاقتصادية واللغوية والاعتقادية (الروحية) سواء كان ذلك اتفاقاً او تصحيحاً لمسارها التوحيدي لان الخطاب الجاهلي شكل خلفية ثقافية للانسان العربي الذي نشأ فيه اذ شكلت لديه اناه الجماعية واللاشعور الثقافي وهذا مما ترك اثراً عميقاً في تكوين شخصية الانسان العربي ثقافياً ونفسياً فكان لزاماً ان يقوم الكاتب بالتأصيل لهذا الفكر لانه كان يمثل مرجعية ثقافية كانت تهدد الخطاب التوحيدي. عمل القرآن الكريم- النص المقدس للاسلام- على نقدها وتصحيحها ونقلها من عبادة الاوثان الى عبادة الواحد الاحد. اما ما يتعلق بالتراث التوحيدي، التوراتي والانجيلي، فقد جاء الاسلام ليوصل هذا الخطاب من خلال رسالة التوحيد التي جاء بها ابو الانبياء ابراهيم (عليه السلام) وبهذا يتجاوز الرؤى التي جَزأت الخطاب التوحيدي، لكنه من جهة اخرى عمل على تصحيح ما اصاب هذا الخطاب من تحريف وتشويه للحقيقة التوحيدية بشكلها السمح كما جاء بها ابراهيم الخليل (عليه السلام): ﴿ مَا كَانَ إِبْرَٰهِيمُ يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا وَلَٰكِن كَانَ حَنِيفًا مُّسْلِمًا وَمَا كَانَ مِنَ ٱلْمُشْرِكِينَ ﴾[1]، ومن هنا تكمن الحاجة لايصال الفكر الاسلامي بالفكر التوحيدي والفكر الجاهلي لانهما مرتبطان بكثير مما جاء به الاسلام منهجاً ورؤية.

=

(**) الثنوية (Dualism): مذهب دعاة الزرادشتية والديصانية والمانوية والمزدكية والباطنية، من القائلين بان النور والظلمة اصلان متضادان للعالم ازليان هما، يزدان، وأهرمن. (ينظر: الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص: 234).

(1) سورة آل عمران، الآية: 67.

ففي الفكر الديني اليهودي فان مسألة الألوهية، سواء أكانت قد اتجهت للوحدانية ام للتعدد، لم تكن عميقة الجذور في نفوس بني إسرائيل، فقد كانت المادية والتطلع الى اسلوب نفعي في الحياة اكثر مما يشغلهم، وقد كان الفكر اليهودي يدور حول عدة مسائل منها النسخ والتشبيه والرجعة، فاما التشبيه فلأنهم وجدوا التوراة قد ملئت من المتشابهات مثل الصورة والمشافهة والتكليم جهراً، والنزول على طور سينا انتقالاً والاستواء على العرش استقراراً وجواز الرؤية فوقاً وما الى ذلك[1]، فكانت اتجاهاتهم تبعاً لذلك نحو التجسيم، وكان ذلك واضحاً في جميع مراحل تأريخهم، وعلى الرغم من ارتباط وجودهم بإبراهيم الخليل (عليه السلام) الا ان البدائية كانت طابعهم، وتعد كثرة انبيائهم دليلاً على تجدد الشرك فيهم وبالتالي تجدد الحاجة الى انبياء يجددون الدعوة الى التوحيد، وقد كانت هذه الدعوات قليلة الجدوى، فظهروا للتاريخ بدائيين يعبدون الأرواح والأحجار، واحياناً مقلدين يعبدون معبودات الامم المجاورة التي كانت لها حضارة وفكر قلدهما اليهود[2]، اذ كان الله في العهد القديم هو اقرب الى الالهة التي كانت تعبد في الشعوب التي نزل اليهود بين ظهرانيها[3].

وقد شغل (يهوا) فراغاً كبيراً عند الكلام عن الهة بني اسرائيل بالرغم من عدم معرفة اشتقاقه- كما يرى العقاد- على التحقيق، فربما يصح انه من مادة الحياة، او انه نداء لضمير الغائب أي ((يهوا)) لأن النبي موسى (عليه السلام)-

(1) الشهرستاني، ابي الفتح محمد بن عبد الكريم: الملل والنحل، ط2، تحقيق محمد سيد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1975، المجلد الاول، ص211- 212.

(2) شلبي، احمد: مقارنة الأديان، اليهودية، مصدر سابق، ص186.

(3) سعفان، كامل: اليهود تاريخ وعقيدة، دار الاعتصام، سلسلة كتاب الهلال، 1981، ص160.

وكما ذهب سمث الى ذلك- علمّ بني اسرائيل ان يتقوا ذكره توقيراً له، وان يكتفوا بالإشارة اليه فحسب، مما يضيف ذلك احتمالاً لاتجاه آخر هو: ان الكلمة العبرانية المماثلة لكلمة (لورد **Lord**) هي يهوا، وقد كانت اللغة العبرية تكتب بدون حروف علة حتى سنة (500م) ثم دخلت هذه الحروف فاصبحت كلمة يهوا: ياهوفا **Jehorah**، لذا فكلمة (يهوا) او (ياهوفا) تعني سيداً والاهاً.... الا ان الصفات التي ذكرها اليهود ليهوا تبعده مطلقاً عن صفات الالوهية عند المتدينين، فهي بحد ذاتها انعكاس لصفاتهم واتجاهاتهم، وفي ذلك يقول (ول ديورانت) في مؤلفه (قصة الحضارة): ((يبدو ان الفاتحين اليهود عمدوا الى احد الهة كنعان فصاغوه في الصورة التي كانوا هم عليها وجعلوا منه الهاً))[1].

وان ما يؤيد ذلك الآثار التي وجدت في كنعان سنة (1931) والتي تتضمن قطعاً من الخزف من بقايا البرنز (3000 ق.م) عليها اسم اله كنعاني يدعى (ياه او يهوا)[2] وان اول هذه الصفات هو اضطراب الفكرة التي ترسمها الأسفار عن الاله، فالوصية الثانية من الوصايا العشر تسمو بالاله عن الاحاطة والحصر، فهي تقول: ((لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض))[3]، ولكن على الرغم من ذلك ترسم اسفار التوراة الخمسة صورة بشرية محضة للاله، وتتضح هذه الصورة من فيض الأوصاف التي وصف بها اليهود (يهوا).

---

(1) ديورانت، ويل: قصة الحضارة، دار الجيل ، بيروت، 1988، مطابع السدجوي ، القاهرة، ج2 ص339-340.

(2) شلبي، احمد: مقارنة الأديان اليهودية، مصدر سابق، ص189.

(3) الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الاوسط، ب ت، العهد القديم، خروج: 20، ص119.

تعددت الاوصاف المادية ليهوا، منها انه كان يسير امام جماعة بني اسرائيل في عمود سحاب، ونلمس ذلك في سفر الخروج: ((وارتحلوا من سكوت ونزلوا في ايثام طرف البرمة، وكان الرب يسير امامهم نهاراً في عمود سحاب ليهديهم في الطريق دليلاً في عمود نار ليضيء لهم لكي يمشوا نهاراً وليلاً))[1] ومن الاوصاف البشرية المحضة ليهوا ما جاء في سفر الخروج[2]: ((ثم صعد موسى وهارون وناداب وابيهو وسبعون من شيوخ اسرائيل، ورأوا اله اسرائيل وتحت رجليه شبه صنعة من العقيق الازرق الشفاف، وكذات السماء في النقاوه، ولكنه لم يمد يده الى اشراف بني اسرائيل فرأوا الله وأكلوا وشربوا))[3]، ويتكرر ذكر هذا التجسيم في كل كتب العهد القديم تقريباً.

وقد عاش اليهود في مصر خمسمائة سنة ومرت بهم دعوة (اخناتون) الى الوحدانية وهاجروا بعدها، وكانت هجرتهم مرتبطة بدعوة موسى الى التوحيد لكنهم سرعان ما نقضوا ايمانهم بهذه الدعوة بعبادتهم العجل الذي صنعوه من الذهب الذي جمعوه من مصر بعد هلاك فرعون بالاغراق الالهي، على ان تلك الواقعة (عبادة العجل) تفصح جلياً بأن الاحساس المادي عند اليهود كان اقوى من الاحساس الروحي، فهم لا يقدّرون الا ما يرونه ويلمسون وجوده، وبذلك كان التجسيد، وقد أُشرب في نفوسهم نتيجة الاحساس بالذل والفزع عقب الخروج من مصر، فكان لديهم استعداد كبير لقبول ما عند الشعوب الاخرى التي مروا بها والتي كانت ارقى منهم حضارة ولها آلهة مجسدة كنوع من الأستئناس واعلان الخضوع[4].

(1) الكتاب المقدس، العهد القديم، خروج: 13، 20-21.

(2) شلبي، احمد: مقارنة الاديان. اليهودية، مصدر سابق، ص: 190-191.

(3) الكتاب المقدس، العهد القديم، خروج: 24، 9-11.

(4) سعفان، كامل: اليهود تاريخ وعقيدة، مصدر سابق، ص: 190-191.

ونحن عندما نجد ملامح الوحدانية الحقة كما ورد في بعض نصوص العهد القديم:

((انت هو الاله وحدك لكل ممالك الأرض، انت صنعت السموات والارض))[1].

((انا الاول، وانا الآخر، ولا اله غيري))[2].

نجد ان مثل هذه الصفات هي ثمرة ثقافات طارئة ادت الى مراجعة عقائدية في مرحلة من مراحل حياتهم، او هي قدر مما بقي من آثار انبياء بني اسرائيل مختلطاً بتعاليم واساطير ديانات الشعوب التي نزلوا بها وتعايشوا معها[3].

كما ان معتقد الشريعة الموسوية يشير الى فوقية الله المطلقة، وليس (يهوا) في الطبيعة ولا الأرض ولا الشمس ولا السماء، فهذه ليست آلهة بل هي انعكاسات لعظمة الله، رب موسى والعبرانيين الذي لا يحدد ولا يوصف وهو (مقدس) فذ بذاته، ويعني هذا ان كل القيم في النهاية هي من صفات الله وحده، وهذا هو السبب في تضاؤل قيم الظواهر الحسية في الشريعة الموسوية وربما يصح القول بأن الانسان والطبيعة في الفكر العبري خلوٌ بالضرورة من كل قيمة ازاء الله تعالى وكما جاء في بعض اسفار العهد القديم:

هل الفاني بار ازاء ربه،

---

(1) الكتاب المقدس، العهد القديم، اشعيا، 3: 16-17.

(2) الكتاب المقدس، العهد القديم، اشعيا 44: 1 صحاح 7.

(3) سعفان، كامل: اليهود. تاريخ وعقيدة، مصدر سابق، ص: 163.

وهل الانسان طاهر قدّام خالقه؟
هوذا عبده لأيأتمنهم.
والى ملائكته ينسب الخطل.
فكم بالحريّ سكان بيوت من الطين.
اساسهم في التراب... [1].
وفي كلمات اشعيا معنى مماثل اذ يقول:

((وقد صرنا كلنا كنجس وكثوب عدة لكل اعمال برنا وقد ذبلنا كورقة وآثامنا كريح تحملنا))[2]، فمتى برّ الانسان، وهو اسمى فضائله، يفقد قيمته عند قياسه بالمطلق، وان صورة كهذه لله وفق الاعتبارات المادية تؤدي حتماً الى النقمة على التماثيل والصور، ومن هذا المنطلق جاء احتقار العبرانيين للتماثيل والصور في تلك الظروف التاريخية المعينة، ... فالعبرانيون انكروا أهمية ((الصورة المنحوتة))، فاللا محدود واللا نهائي محال وضعه في شكل، والذي يفوق الوصف يساء اليه بتمثيله مهما اقترن بذلك من براعة وعبادة وخشوع، فكل حقيقة محدودة تضمحل في نظرهم ازاء القيمة المطلقة التي هي الله[3].

ومن هذا المنطلق دعت الديانة اليهودية الى الامتناع عن القيام بالتصوير التشبيهي، وهي وان شهدت في بعض فتراتها الزمنية حضوراً عظيماً للاعمال الفنية كالمحاريب والتماثيل والجفان التي كالجواب والتي شهدتها نبوتا داود

(1) الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر ايوب: 4: 17- 19.
(2) الكتاب المقدس، العهد القديم، اشعيا: 64: 6- 7.
(3) فرانكفورت. هـ، وآخرون: ما قبل الفلسفة مصدر سابق، ص: 268، 269.

وسليمان عليهما السلام، فهي انما صنعت من اجل خدمة الدين واظهار النعم الالهية ومن اجل دعم نبوتي هذين النبيين الكريمين[1].

وقد عدَّ العبرانيون الوصية الثانية من الوصايا العشر وتعاليمها المرجع الاساس.. للتحريم حيث نصت صراحة: ((لا يكون لك الهة اخرى امامي. لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما مما في السماء من فوق وما في الارض من تحت، وما في الماء من تحت الارض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأني انا الرب الهك))[2]، ويظن الكثيرون ان هذا التحريم القاطع كان مطلقاً وتحريماً ناهياً صارماً الا ان هناك جدلاً في تفسيره ادى الى ظهور كم هائل من النصوص بحيث اصبحت الفكرة السائدة حتى القرن (19) لدى كبار مؤرخي اليهود انهم يجهلون حقيقة الفن اليهودي وانهم يرون في الشعب اليهودي انه شعب ((بلا صور)) أي بلا فن تشكيلي، ولم تتغير هذه الفكرة الا مع بداية القرن العشرين عندما اكتشفت بعض المخطوطات المحفوظة بالمكتبات والمتاحف الاوربية وثم فحصها بدقة، وقد اكد المختصون على ان التحريم قاصر على النحت منعاً للشرك بالله وان كان التصوير جائزاً. أي ان اليهود قد اختلفوا في تفسير نص الوصية وعدلوا مفهومها على مر التاريخ من اجل تحقيق مكاسب سياسية واجتماعية معينة. فقد كشفت التنقيبات الأثرية التي تمت في مطلع القرن العشرين عن وجود رسومات وزخارف على جدران وارضيات مقابر القرن الثاني والثالث بعد الميلاد واهمها معبد (دورا أوديس) اذ إن جدرانه بكاملها تعلوها صور الاشخاص والحيوانات

---

(1) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ص22.

(2) الكتاب المقدس. العهد القديم، خروج، 20: 2- 6، ص119.

والنباتات. وقد اقتصر فن التصوير على تزيين المعابد، الا ان الحفائر الجديدة وما بها من طمس متعمد للوجوه تؤكد ان ذلك لم يتم دون صراعات جدلية متواصلة بين التحريم والأباحة[1].

اما الفكر الديني المسيحي فقد صَوَر الله على انه انسان يلتقي فيه الجانبان اللاهوتي والناسوتي ويتكاملان فيه. ويؤكد دور كاليم ذلك اذ يقول: ((اذا ما اردنا ان نجد لأول مرة الهاً مكوناً كله من عناصر انسانية فإنما نجده في المسيحية، ففي المسيحية الله، انسان لا بشكله المادي الذي تجسم فيه، ولكن بالانكار والعواطف التي عبر عنها))[2]، اذ يعتقد المسيحيون ان المسيح هو ابن الله الازلي وقد تجسد بقوة روح القدس في رحم مريم البتول (عليه السلام) وتولد منها انساناً بلا ذنب، وهو اله وانسان في ذاتين متباينين في شخص واحد مع الأبد، ومنذ آدم حتى ولادته لا يخلو انسان من الذنب الا المسيح[3]، أي ان الله نزل من لاهوت الالوهية وتجسد في رحم مريم فتولد بصورة المسيح وصار لكي يكون ذلك تطهيراً للنسل البشري المؤمن به من العصيان[4] وهم بذلك يقولون

---

(1) عبد العزيز، زينب: الجمالية العربية: قضية تحريم الفن بين الأديان الثلاثة، مجلة الفكر العربي، ع 67، السنة 13، معهد الانماء العربي، بيروت، 1992، ص166.

(2) النشار، علي سامي: نشأة الدين- النظريات التطورية والمؤلهة، ط1، مركز الأنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، 1995، ص49.

(3) الصادقي، محمد: عقائدنا، ط2، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، 1994، ص84.

(4) المصدر السابق، ص:85.

بالتثليث الذي يعد الله واحداً من ثلاثة اقانيم هم الاب والابن وروح القدس سر الثالوث المقدس، وهؤلاء الثلاثة هم: الله، وهم كل لا يتجزأ، بمعنى انهم متفقون تماماً وفي توحد وانسجام لا يختلفون ولن يختلفوا مطلقاً(1).

وتستمد هذه الرؤية من التأمل في التركيب الجسماني للانسان، حيث ان كيان الانسان يتألف من الاجزاء المادية المتجانسة التي تستطيع الانظار المادية ان ترى هيئتها الاتحادية، ومثال ذلك العظم واللحم والدم، ومن اتحاد هذه الاشياء الثلاثة يقوم الجسم البشري في الوجود ولو فقد واحداً منها لما كان وجوده(2).

على ان قصة إلوهية المسيح مضاهية لما كان عليه الوثنيون من قبل، فعقيدة التثليث التي آمن بها الفكر المسيحي هي من جراء تلك المعتقدات الوثنية، وهي بحد ذاتها ليست من مبتكرات المسيحيين وقد ترجع جذورها الى اقدم العصور التاريخية. فقد استساغ البشر التثليث واعتقد به. ويمكن القول ان عقيدة التثليث(*) قد شغلت افكار البشر منذ فجر

(1) حلمي، مصطفى: الاسلام والأديان. دراسة مقارنة، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 191.

(2) حلمي، مصطفى: الاسلام والأديان. دراسة مقارنة، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ص192.

(*) شهد تاريخ الامم الغابرة صور مختلفة لمفهوم الثالوث يمكن ايجازها بما يأتي:

الثالوث الفرعوني، ويتكون من الالهة: (اوزيريس- ايزيس- صورس) وهي تشكل: الثالوث الهندي الرهمي، ويتكون من: (برهمه- فشنو- شيفا)، ثلاثة اقانيم غير منفكين =

التاريخ[1]، كما ان دعوة المسيح التي اعلنها انما تدعو الى وحدانية الله، وطالما كان يفيض في الثناء على الله ويقر بعبوديته له[2]، ولم تكن دعوته الا اصلاحاً خلقياً ودينياً، والتبشير بالروح وهجر الملاذ الضالة، وقد ايده الله بالمعجزات الخارقة التي تتفق في صميمها مع مولده، فمعجزاته ترمي الى احياء الناحية الروحية واقامة الدليل على وجود الروح التي انكرها بنو اسرائيل، فخلق شكل طير من الطين لا حراك فيه ثم النفخ فيه فيتحرك ويطير، مع ان مادته لم يزد عليها شيء، ومعنى ذلك ان زيادة جديدة طرأت، وهذه الزيادة هي ليست زيادة مادية قط، فلابد اذن ان تكون روحية. كما ان جسم الميت المجرد من الحركة والحياة يصبح بعد دعوة عيسى (ع) حياً واعيا من دون زيادة مادية عليه، فمعنى ذلك وجود الروح[3].

لعل السبب الذي يكمن وراء تحول الفكر الديني المسيحي وانتقاله من دين

= عن الوحدة وهي (الرب- المخلص- المهلك) ويشكل مجموع هذه الاقانين الاهاً واحداً ويرمز له بـ (ادم).

الثالثوث الفارسي ويتكون من الاقانيم: (اورمزد- متراث- اهرمان) والتي تشكل المفاهيم: (الخلاق- المخلص- المهلك) على الترتيب، كما ان هناك الثالوث البابلي والبوذي والصيني. للمزيد ينظر: (الصادقي، محمد: عقائدنا، مصدر سابق، ص87- 93). وكذلك (شلبي، احمد، مقارنة الاديان المسيحية، مصدر سابق، ص136- 137.

(1) الصادقي، محمد: عقائدنا، مصدر سابق، ص87.

(2) شلبي، احمد: مقارنة الأديان، المسيحية، ط10، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ص134.

(3) المصدر السابق، ص50-54

توحيدي يؤمن بنبوة عيسى وانسانيته الى عقيدة التثليث هو القديس بولس(*) الذي كان عارفاً بالفلسفة الاغريقية التي تمثلها مدرسة الاسكندرية، حيث بدأ بوضع البذور التي نقل بها المسيحية من الوحدانية الى الاشراك (التثليث) مستمداً افكاره وآراءه في ذلك منها. ومما ساعده على ذلك العامة انفسهم، اذ كانت العامة تنفر اليهودية لتعصبها ومن الوثنية لبدائيتها، فوجدت في الدين الجديد ملجأً لها، خاصة انه اصبح غير بعيد عن معارفهم التي ورثوها عن آبائهم، وفي ذلك يقول ليون جوتيه ان المسيحية تشربت كثيراً من الآراء والافكار الفلسفية اليونانية، فاللاهوت المسيحي مقتبس من المعين الذي صبت فيه الافلاطونية الحديثة، ولذا نجد بينهما مشابهات كثيرة(1).

ان تحريم التصوير في اليهودية كان يسري ايضاً في المسيحية، على أساس ان المسيحية تعترف بالعهد القديم وتعتبر العهد الجديد استمراراً وتصويراً له وذلك وفقاً لما قاله السيد المسيح: ((لا تظنوا اني جئت لأنقض الناموس او

(*) بولس (Paul): ولد في طرسوس من عائلة يهودية، وهو ينتمي الى الفرّيسيين، وكانت مهمته مطاردة المسيحيين ومحاكمتهم، تحول الى المسيحية واصبح اشد المدافعين عنها واشد المبشرين بها، وقد حارب المقولة التي تقول بانه لكي تصبح مسيحياً عليك ان تكون يهودياً اولاً وقد كان شغوفاً بقضية يسوع المسيح ففتح الانجيل على الانسانية جاعلاً من المسيحية ديانة للبشرية جمعاء، وتعتبر رسائله الاربع عشرة تلخيصاً للعقيدة المسيحية واصبحت تشكل جزءاً من العهد الجديد، وقد عد المؤسس الحقيقي للمسيحية، وممن جعل المسيحية ثورة تقوم على فسق كل ما سبقها. للمزيد، ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص129- 130).

(1) شلبي، احمد: مقارنة الاديان، المسيحية، المصدر السابق، ص138.

الانبياء. ما جئت لأنقض بل لأكمل))[1]، أي انه ما لم ينص عليه بالتعديل فيعتبر مقبولاً او سارياً من العهد القديم. والوصايا العشر من النصوص التي لم يرد بشأنها أي تعديل في العهد الجديد[2]، وقد تعمقت مسألة تحريم الفن التجسيمي في الكثير من الكتب الدينية المسيحية[3] الى المستوى الذي بلغت فيه حد التشدد في منع التصوير وتحريمه برغم تسامحها مع الفن الرمزي والتجريدي، ربما لأبتعادهما عن المادي وتجسيدها لأفكار وأحاسيس رمزية تنزع الى الاعلى والمطلق اللامرئي. وقد كان الاتجاه الأرثوذكسي هو الاكثر تطرفاً في المسيحية، فهو يفهم الجمال الواقعي- الأرضي هو مصدر للاغواء والخطيئة... وقد رأت المسيحية الاصولية، ان عشق الجمال والاستمتاع الحسي العاطفي بالأيقونات الجميلة كأبداعات فنية لا يعد منافياً لجوهر الدين المسيحي فحسب، وانما يعد تجديفاً وزندقة يستوجان التكفير واللعنة بالرغم من هذا الموقف المتزمت المعرض للقيم الجمالية- الفنية (اللادينية) فان كثيراً من الكنائس والمعابد تزخر بالاناقة والزخرفة والمنمنمات الجميلة[4].

يتفق مشركو الصابئة مع مشركي عرب الجزيرة في رؤيتهم الجدلية حول

---

(1) الكتاب المقدس، العهد الجديد، انجيل متي، اصحاح 5: 17، ص18.

(2) عبد العزيز، زينب: الجمالية العربية، قضية تحريم الفن بين الاديان الثلاثة، مجلة الفكر العربي، مصدر سابق، ص166.

(3) مراد، بركات محمد: علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام (التأثير والتأثر)، مجلة المنهاج، ع: 26، السنة السابعة، مركز القدير للدراسات الاسلامية، بيروت، 2002، ص129.

(4) مراد، بركات محمد، علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام (التأثير والتأثر): مصدر سابق، ص130.

الوجود فهم يقرون ان للعالم صانعاً فاطراً حكيماً مقدساً من العيوب والنقائص، ولا سبيل للوصول الى جلاله الا بالوسائط، هذه الوسائط هم الروحانيون والمقربون المقدسون عن الماديات وعن القوى الجسدية، ومن خلال التقرب اليهم يتحقق التقرب الى الله رب الارباب، فهم الشفعاء والارباب عنده، وما عبادة الصائبة لهم الا ليقربهم الى الله زلفى. وقد كانوا يرون حتمية طهارة النفس البشرية عن الشهوات المادية وعن علائق القوى الغضبية، فذلك يحقق الاتصال الروحي بهؤلاء المقدسين ينال الانسان من خلاله الشفاعة عند رب الارباب، على ان التطهير والتهذيب لا يكونان الا باستعداد من جهة الروحانيين وذلك بالتضرع والابتهال بالدعوات والصلوات وذبح القرابين وما الى ذلك[1].

اما الحنفاء من الصائبة فيقولون بالوسائط من اجل معرفة الله وطاعته، ولكنهم يرون ان هذه الوسائط هي وسائط مادية وليست روحانية وهي من جنس البشر نفسه الا انها تكون على مستوى الطهارة والعصمة والتأييد والحكمة فوق الروحانيات، وهي تماثلنا من حيث البشرية وتمايزنا من حيث الروحانية[2].

وتكاد تكون الوثنية هي المهيمنة على الاتجاهات الفكرية والعقائدية للمجتمع العربي الجاهلي لما كان لها قوة تأثير في العامل الأقتصادي، حيث كانت الوثنية تستمد قوتها من قوة المتنفذين الذين كانت لهم الريادة في اتخاذ القرار

(1) الالوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة احوال العرب، شرح وتصحيح: محمد بهجة الاثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت، ج2، ص225- 226.

(2) الشهرستاني، ابي الفتح محمد بن عبد الكريم: الملل والنحل، ط2، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1975، ج1، ص231.

والتحكم في مقدرات المجتمع المكي- مركز التأثير في الجزيرة العربية- خاصة فيما يتعلق بالنواحي الاقتصادية والاجتماعية، اذ كانت سلامة تجارتهم واحتكاراتهم تتوقف على سلامة الأوثان وهيبتها. ومثلما تعددت الديانات السماوية في الجزيرة العربية، تعددت طوائف الوثنية وتباينت معتقداتها ومفاهيمها حول الوجود. فمن الوثنيين من انكر الخالق والبعث والاعادة وقال بالطبع المحي والدهر المفني، وقد اخبر القرآن الكريم عن هذه الفئة في قول الله تعالى: ﴿وَقَالُوٓاْ إِنۡ هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنۡيَا وَمَا نَحۡنُ بِمَبۡعُوثِينَ ﴾[1]. وفي قوله تعالى: ﴿وَقَالُواْ مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنۡيَا نَمُوتُ وَنَحۡيَا وَمَا يُهۡلِكُنَآ إِلَّا ٱلدَّهۡرُۚ وَمَا لَهُم بِذَٰلِكَ مِنۡ عِلۡمٍۖ إِنۡ هُمۡ إِلَّا يَظُنُّونَ ﴾[2].

وفريق منهم اقر بالخالق وابتداء الخلق والابداع وانكر البعث والاعادة، وأولئك قد اخبر عنهم القرآن الكريم: ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلٗا وَنَسِيَ خَلۡقَهُۥۖ قَالَ مَن يُحۡيِ ٱلۡعِظَٰمَ وَهِيَ رَمِيمٞ ﴾[3]، كذلك في قوله تعالى: ﴿أَفَعَيِينَا بِٱلۡخَلۡقِ ٱلۡأَوَّلِۚ بَلۡ هُمۡ فِي لَبۡسٖ مِّنۡ خَلۡقٖ جَدِيدٖ ﴾[4].

فيما اقر فريق منهم بالخالق وابتداء الخلق ونوع من الأعادة وانكر الرسل وعبد الاصنام وزعم انهم الشفعاء عند الله في الدار الآخرة، علاوة على ذلك كان يحج اليها وينحر لها الهدايا ويقرب القرابين ويتقرب اليها بالمناسك والمشاعر واتباع هذه العقيدة هم الدهماء من العرب وقد ذكرهم الله تعالى في كتابه

(1) سورة الانعام، الآية: 29.

(2) سورة الجاثية، الآية: 24.

(3) سورة يس، الآية: 78.

(4) سورة ق، الآية: 15.

الشـريف[1] بقولـه: ﴿وَٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِهِۦٓ أَوۡلِيَآءَ مَا نَعۡبُدُهُمۡ إِلَّا لِيُقَرِّبُونَآ إِلَى ٱللَّهِ زُلۡفَىٰٓ﴾[2].

يمثل الصنم في الفكر العربي الجاهلي قوة عليا فوق الطبيعة، هـذه القـوة- كما يـخالها الجـاهليون قـوة كامنـة فيـه- وللأصـنام[*] مـدلولات واسـاطير[3] بالمستوى الذي عدها العرب الجاهليون مصدر الهام روحي، فكان (المقـه) صـنم سبأ، وكـان (ود) صـنم معـين، وكـان للقبائـل العربيـة الشـمالية الـتي حاربـت الاشوريين اصنام يحملونها معهم في ترحالهم وغزواتهم، ويستمدون منهـا المـدد والعون في الغزوات والحروب. ويعـد سـقوط الصـنم في ايـدي الاعـداء نكسـة للقبلية وعاراً على ابنائها[4].

(1) عبد الرزاق، مصطفى: تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية، ط3، مطبعـة التـأليف والترجمـة والنشر، القاهرة، 1966، ص102.

(2) سورة الزمر، الآية: 3.

(*) تعد الاصنام: منات واللات والعزى- كما يرى ابن الكلبي في مؤلفه الاصنام- من اعظم الاصنام مكانة عند العرب- وقد كانت (مناة) منصـوبة علـى سـاحل البحـر مـن ناحيـة المشلل تعديد بين المدينة ومكـة. امـا (الـلات) فكانـت صـخرة مربعـة في الطـائف وامـا (العزى) وهو احدث الاصنام الثلاثة فهي شجرة بوادي نخلة على بعد تسـعة اميـال مـن مكة، وهناك رواية تقول ان هذه الاصنام الثلاثـة كانـت منصـوبة في فنـاء الكعبـة وكـان العرب الجـاهليون يسـتفتحون عنـدها ويستقسـمون بالاقـداح لـديها لحـل مشـاكلهم او الاستخارة وما الى ذلك. ويظهر ان اكثر اصنام الكعبة حظوة في الاسـتخارة هـو (هبـل). ينظر: (طلس، محمد اسعد: تاريخ العرب، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ب ت، ص: 99- 100).

(3) علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، ط2، جامعـة بغـداد، 1993، جــ6، ص: 69.

(4) المصدر السابق، جـ 5، ص: 180.

ان لعبادة الاصنام صلة وثيقة بتقديس الصور وكذلك بصور السحر، فالصور المقدسة تمثل ربما أسطورة دينية ورجالاً مقدسين كان لهم شأن في تطور العبادة او جاءوا بديانة ما فاحب المؤمنون بهم حفظ ذكراهم وعدم نسيانهم او الابتعاد عنهم وذلك بحفظ ما يشير اليهم من شيء، وهذا الشيء قد يكون صورة مرسومة او صورة محفورة او منحوتة او مصنوعة على هيأة تمثال او رمز يشير الى ذلك المقدس. فالصورة المرسومة اذن هي نوع من العبادة، كذلك ينظر اليها نظرة تقديس واجلال، فهناك رواية عن الصنم سواع تزعم ان هذا الصنم كان ابنا لشيث، وان يغوث كان ابناً لسواع وكذلك كان يغوث ونسر، كلما هلك احدهم صورت صورته وعظمت لمكانته الدينية ولما عهدوا في دعائه من الاجابة. وهناك رواية اخرى تزعم ان الاوثان التي كانت في قوم نوح انما هي في الاصل اشخاصاً صالحين من قوم نوح (عليه السلام) فلما هلكوا اوحى الشيطان الى قومهم ان انصبوا في مجالسهم انصاباً وسموها باسمائها حتى اذا هلك اولئك عبدت. وقد بلغ بهم الجدل الى التجاوز على ساحة الانبياء عليهم السلام اذا كانوا يعتقدون ان تلك الصور انما هي صور الرسل والانبياء ومن بينها صورة ابراهيم الخليل عليه السلام وفي يده الازلام يستقسم بها[1].

ويبدو ان الأوثان لم تحل عند العرب الجاهليين محل ((الله)) كما هو معهود عند غير العرب وعند غير الساميين على الأخص. لقد اتخذ عدد من القبائل الهة قبلية كاللات ومناة والعزى والشمس والقمر والنجم (الثريا) وما الى ذلك، ولكن حجتهم في عبادتها قد وردت على لسانهم في القرآن الكريم ﴿ مَا نَعۡبُدُهُمۡ

(1) المصدر السابق، جـ 6، ص: 70-71.

إِلَّا لِيُقَرِّبُونَآ إِلَى ٱللَّهِ زُلْفَىٰٓ ﴾[1] غير ان اثر الوثنية غير راسخ في نفوس الجاهليين[2]، ومما يؤكد ذلك ما جاء في القرآن الكريم وما عبرت عنه الآيات الشريفة في مضامينها والتي تفصح جلياً عن ان قريشاً والعرب كانوا يؤمنون باله واحد خلق الكون وهو رب السموات والأرض:

﴿ وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَسَخَّرَ ٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ لَيَقُولُنَّ ٱللَّهُ فَأَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ ﴾[3].

﴿ وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ ٱللَّهُ قُلِ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾[4].

﴿ وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ خَلَقَهُنَّ ٱلْعَزِيزُ ٱلْعَلِيمُ ﴾[5].

﴿ وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّن نَّزَّلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَحْيَا بِهِ ٱلْأَرْضَ مِنۢ بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُولُنَّ ٱللَّهُ قُلِ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴾[6].

وآيات اخرى على هذا النحو موجهة الى المشركين عن خلق السموات والارض واجوبة على ألسنتهم فيها اعتراف بان خالقها وصانعها هو الله تعالى كما ان هناك آيات كريمة تضمنت في نصوصها مبدأ الاقرار بالوجود الالهي، ما يشير ذلك الى تسايم المشركين الى حقيقة الربوبية والايمان بها:

---

(1) سورة الزمر، الآية: 3.

(2) فروخ، عمر: تاريخ الجاهلية، دار العلم للملايين، بيروت، 1964، ص159.

(3) سورة العنكبوت، الآية: 61.

(4) سورة لقمان، الآية: 25.

(5) سورة الزخرف، الآية: 9.

(6) سورة العنكبوت، الآية: 63.

﴿ وَجَعَلُواْ لِلَّهِ مِمَّا ذَرَأَ مِنَ ٱلۡحَرۡثِ وَٱلۡأَنۡعَٰمِ نَصِيبٗا فَقَالُواْ هَٰذَا لِلَّهِ بِزَعۡمِهِمۡ وَهَٰذَا لِشُرَكَآئِنَاۖ فَمَا كَانَ لِشُرَكَآئِهِمۡ فَلَا يَصِلُ إِلَى ٱللَّهِۖ وَمَا كَانَ لِلَّهِ فَهُوَ يَصِلُ إِلَىٰ شُرَكَآئِهِمۡۗ سَآءَ مَا يَحۡكُمُونَ ﴾[1].

﴿ سَيَقُولُ ٱلَّذِينَ أَشۡرَكُواْ لَوۡ شَآءَ ٱللَّهُ مَآ أَشۡرَكۡنَا وَلَآ ءَابَآؤُنَا وَلَا حَرَّمۡنَا مِن شَيۡءٖۚ كَذَٰلِكَ كَذَّبَ ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِهِمۡ حَتَّىٰ ذَاقُواْ بَأۡسَنَاۗ قُلۡ هَلۡ عِندَكُم مِّنۡ عِلۡمٖ فَتُخۡرِجُوهُ لَنَآۖ إِن تَتَّبِعُونَ إِلَّا ٱلظَّنَّ وَإِنۡ أَنتُمۡ إِلَّا تَخۡرُصُونَ ﴾[2].

وفي تلبية الجاهليين المنصوص عليها في كتب أهل الاخبار اعتراف صريح بوجود اله فكانوا يلبون بقولهم:

لبيك اللهم لبيك   لبيك لا شريك لك

الاّ شريك هو لك   تملكه وما ملك

وانما يعنون بالشريك هو الصنم ذاته. وبذلك فهم يقرون بوجود الله تعالى لكنهم يتقربون اليه بالاصنام[3] أي انهم يرون ان الله هو المعبود الاعظم وان شركاء من الاصنام او المخلوقات الاخرى ليسوا الا وسائل ووسائط بينهم وبينه، وما هم الا اولياء او شفعاء له عنده[4] ويلاحظ تلك التوجهات العقائدية في المورث الأدبي للمجتمع العربي الجاهلي، ففي الشعر المنسوب الى العصر الجهالي اعتقاد بوجود الله واتقاء منه وتقرب اليه من خلال احترام الجوار واقراء الضيف، كقول عمرو بن شأس:

---

(1) سورة الانعام، الآية: 136.

(2) سورة الانعام: الآية 148.

(3) علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، مصدر سابق، جـ6، ص105.

(4) طلس، محمد اسعد: تاريخ العرب، مصدر سابق، ص99.

ولولا اتقاء الله والعهد قد رأى   منيته مني ابوك اللياليا

او كقول زهر بن ابي سلمى:

فلاتكتمنّ الله ما في نفوسكم   ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

وقد ورد اسم الجلالة في قصائد كثيرة من الشعر الجاهلي، وترى العرب عامة تستعمل في كلامها ما يدلل على ذلك، مثل قولهم عند القسم: (لله)، و(تا لله)، و(والله)، و(عمر الله)[1]، أي ان العرب الجاهليين كانوا يعتقدون بوجود مبدأ للوجود يسمونه (اله) لكنهم اعتقدوا بالتوحيد الذاتي دون التوحيد الصفاتي والأفعالي، فقد تصوروا وجود اله اخر الى جانب الخالق عزوجل، اما منتزعاً منه او على هيئة صنم[2].

وينال القمر في الأساطير الدينية عند العرب الجاهليين حظوة عظيمة ودوراً يتناسب مع مقامه باعتباره رجلاً بعلاً ورباً سيداً[3]، ومن هذا الاله القوي الجبار ومن الشمس وعشتر- (الزهرة في رأي الباحثين)- تشكل الثالوث السماوي المقدس، وقد رمز الفن العربي الجنوبي الى هذا الثالوث السماوي المقدس، برموز، فرُمز الى القمر بهلال نحت او نقش على الأحجار والأخشاب والمعادن، ويشير الهلال الى مطلع القمر في أول الشهر، كما اشير اليه برأس ثور ذي قرنين، اما الشمس فقد صورت قرصاً او دائرة او هالة، والقرص صورة

(1) علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، مصدر سابق، جـ6، ص106- 108.

(2) مجموعة باحثين: الاسلام، ت: ماجد الغرباوي، مركز الدراسات الثقافية، ايران، ب ت، ص28.

(3) علي، جواد: المفصل في تاريخ قبل الاسلام، مصدر سابق، جـ6، ص174.

طبيعية لقرص الشمس الذي يبعث الحرارة والنور، واما الزهرة فرمز اليها بصورة نجمة في النقوش العربية الجنوبية بينما كانت في النصوص البابلية تصور على هيئة خيوط شعاعية، وهي عند العرب الجاهليين تعد رمزاً للذكورة(1).

ويخلص الكاتب ان الانسان العربي الجاهلي كان في قرارة نفسه يؤمن بوجود اله غائب مجرد ومقتدر وهو الله تعالى، وكان يعتقد جزماً استحالة رؤيته وادراك كنهه، وبالتالي تشخيصه، لذا فهو لم يجسده بذاته، كما كان سائداً في الحضارات الشرقية القديمة التي صورت القوى الغيبية بهيئات مادية مختلفة وغريبة، بل سعى الى صنع نموذج مادي يرتقي من خلاله-بحسب معتقده-روحياً الى الله. هذا النموذج تجسدت فيه رؤية جدلية تكاملية من خلال مبدأ الحلول الذي يندمج فيه المادي والروحي ليكونا كشيء واحد يكتسب حيوية المطلق وقداسته فيكون بذلك وسيلة لازاحة الحواجز النفسية التي تحول دون فهم المطلق. فالانسان الجاهلي شخّص الوسيط المادي (الصنم) الذي اضحى دليله للاقتراب من ساحة المطلق، فكان هذا الوسيط الرابطة التي تربط ما بينه وبين المطلق بوشيحة روحية وبذلك كان الصنم او الوثن بالنسبة للانسان الجاهلي كنقطة التقاء المقدس الخفي بالمادي الظاهر غير ان الانسان الجاهلي كان يعتقد ايضاً بانفصام تلك الرابطة لحظة حدوث الموت، فهي قائمة ما دام المرء قائماً في الحياة، لكنه سرعان ما يغيب الى الابد حيث لا رجعة له في عالم الوجود الآخر وهذا ما فرضته عليه عقيدته الدهرية التي رسخت في ذهنه ان وجوده وفنائه هو رهين الدهر، وبذلك اعطى للدهر قوة وسطوة تتحكم بكيانه ووجوده، فكان

(1) المصدر السابق، ص176.

ذلك سبباً في تهميش المطلق في مسألتي الاحياء والاماتـة بـرغم الأيمـان بعظمتـه وقدرته اللانهائية في الخلق والأبداع.

وكانت عقيدة التوحيد تتسامى في اوساط الجزيرة العربية إبان نبوة ابراهيم الخليل(ع) [1] بما يدعى بالحنيفية التي بدأ العرب اثرها، يتحسسـون بحطـة الوثنيـة المادية التي كانوا يدينون بها، ويحاولون السمو بافكارهم الى تنزيه الالـه الاعظـم، وقد كان لليهود والنصارى وحنفاء العرب اثر كبير في ايجاد هذه الروح[2]، حيث كان للديانتين، اليهودية والمسيحية مكانٌ بارزٌ في مفاهيم المجتمع العربـي الجـاهلي فقد عرفتا الانتشار في بعض الجزيرة العربية، وقد تفاعلـت الأفكـار الوثنيـة مـع افكار هاتين الديانتين، ويبدو انه حدث التفاعل وشاع الجدل في مسائل لاهوتيـة حول طبيعة الأله ومسائل البعث والقيامـة، كمـا مهـد لظهـور الأحنـاف الـذين عرفوا فكرة التوحيد ونبذ الشرك، كما جاء في القـرآن الكـريم: ((وَقَـالُواْ كُونُـواْ هُوداً أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُواْ قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَـانَ مِـنَ الْمُشْـرِكِينَ))[3]، وهكذا تكون عقيدة الحنيفية قبل الاسلام ابداعاً جديداً لفئة جديدة مـن العـرب سعت جاهدة الى ان تجد لنفسها تعـبيراً خاصـاً عـن ماهيـة معبودهـا بعيـداً عـن الوثنية وبشكل مختلف الى حد ما عن عقائد اليهودية والمسيحية، وهكـذا كانـت هذه الدعوة (الحنيفية) علامـة تحـوّل علـى صـعيد الـوعي الـديني عنـد العـرب

(1) نصـرالدين، اديـب: اليـنـابيع في المسيحية والاسـلام، ط1، دار النضـال للنشـر، مطبعـة قانصو، بيروت، 1994، ص135.

(2) طلس، محمد اسعد: تاريخ العرب، مصدر سابق، ص100.

(3) سورة البقرة، الآية: 135.

الجاهلين[1] حتى أخذت تباشير الاسلام تلوح في افق الجزيرة العربية، وبدأ النبي محمد (ﷺ) بتطبيق تعاليم دينه الحنيف فيها داعياً ومبشراً ونذيراً، فكانت تعاليمه السمحاء سبباً في التحول ليس فقط في التأريخ السياسي للشرق الادنى، بل في ثقافات وفنون آسيا وشمال افريقيا، بل وحتى في الثقافة الاوربية بعد ان كان العرب في الجزيرة العربية قبل الاسلام عبارة عن قبائل وثنية متناحرة فيما بينها، الا ان العقيدة الاسلامية وحدّت هذه القبائل وجعلتها امة واحده عُدت من أعظم القوى الفعالة التي غيرت مسيرة الفكر الانساني عبر التأريخ[2].

ب- في الفكر الديني الإسلامي:

دعا الفكر الديني الاسلامي الى الايمان المطلق بالوحدانية، فالمسلمون لم يتخذوا لالههم العظيم شكلاً ما او هيئة ما، ولم يشركوا معه معبوداً ما بل هو الاله المطلق المهيمن الذي يتفرد بالوحدانية ويتجلى بالعظمة والابداع. وباقرار المسلمين بالوحدانية بدأت العقائد الوضعية تتلاشى من ارض الجزيرة العربية كعقيدة التثليث التي قال بها المسيحيون وعقيدة الاثنينية التي قال بها اليهود والمجوس وما شاكلهم في ذلك.

تتضمن عقيدة الوحدانية في الفكر الاسلامي الوحدة في الوجود، فليست هناك تعددية للآلهة بل اله واحد لا غير، كما تتضمن الوحدة في التركيب، فليس

---

(1) خواجه، احمد: الله والانسان في الفكر العربي الاسلامي، ط1، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 1983، ص23.

(2)Charleston. R.J. world ceramics. London: the Hamlyn publishing Group limited. 1979. P 70 .

الله مكوناً من اجزاء، وتتضمن ثالثاً الوحدة في العبادة، فليس هناك معبود الا الله، وليس هناك سلطان مطلق يصرف الأمر كله الا الله[1]. ((ولو كان الله تعالى واحداً عددياً أي موجوداً محدوداً منعزل الذات عن الاحاطة بغيره من الموجودات صح للعقل ان يفرض مثله الثاني له سواء كان جائز التحقق في الخارج او غير جائز التحقق، وصح عند العقل ان يتصف بالكثرة بالنظر الى نفسه وان فرض امتناعه في الواقع، وليس كذلك، فهو تعالى واحد بمعنى انه من الوجود بحيث لا يحد بحد حتى يمكن فرض ثان له فيما وراء ذلك الحد، وهذا معنى قوله تعالى: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ۝١ اللَّهُ الصَّمَدُ ۝٢ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ۝٣ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌ﴾[2]، فان لفظ احد انما يستعمل استعمالاً يدفع امكان فرض العدد في قباله)) [3].

ان معنى الوحدة هو الذي يدفع به تثليث المسيح، فهم موحدون في عين التثليث غير ان الذي يعتقدون به هو الوحدة العددية التي لا تنفي الكثرة. ومن جهة اخرى فهم يقولون: ان الاقانيم (الاب- الابن- الروح) (الذات والعلم والحياة) ثلاثة هي واحدة كالانسان الحي العالم فهو شيء واحد لأنه انسان حي عالم وهو ثلاثة لأنه انسان وحياة وعلم[4]. ومن هنا يتضح تنزه الله الخالق عن المماثلة لخلقه او الاتحاد او الحلول في شيء مما خلق، وقد اوصدت العقيدة

---

(1) شلبي، احمد: مقارنة الاديان. الاسلام، ط12، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997، ص93.

(2) سورة الاخلاص، الآية: 1- 4.

(3) الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، ط1، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، 1979، ج6، ص89-90.

(4) الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، مصدر سابق، ج6، ص90.

الإسلامية باب التطلع الى معرفة حقيقة الذات الاقدس او ادراك كنهها، وقد اصبحت هذه الحقيقة عقيدة من عقائد الايمان بالله وهذه بذاتها برهان على سمو الالوهية الحقة عن الدخول في دائرة التفكير العقلي المحدود بطبيعته والذي لا يجد مجالاً لتخطى الماورائيات[1]، ويشير القرآن الكريم الى هذه الحقيقة بان الله تعالى لا يماثله شيء بوجه من الوجوه، فهو ليس بجسم ولا جسماني ولا يحيط به مكان ولا زمان ولا تحويه جهة ولا توجد صورة مماثلة او مشابهة له في خارج ولا ذهن، وما هذا شأنه لا يتعلق به الأبصار كما نجده من انفسنا ولا تنطبق عليه صورة ذهنية، وهو تعالى منزهاً عن وصمة الحركة والزمان والجهة والمكان والواث المادة الجسمية واعراضها[2] أي وكما هو ثابت في الكتاب والسنة (ان الله تعالى لا يوصف بصفة الأجسام ولا ينعت بنعوت المكنات مما يقضي بالحدوث ويلازم الفقر والحاجة والنقص، وقال تعالى: ﴿ٱللَّهُ خَٰلِقُ كُلِّ شَيۡءٖ﴾[3]، وقال تعالى: ﴿لَيۡسَ كَمِثۡلِهِۦ شَيۡءٞ﴾[4]، وقال تعالى: ﴿ٱللَّهَ هُوَ ٱلۡغَنِيُّ﴾[5] الى غير ذلك من الآيات[6].

يجد الكاتب ان كلمة التوحيد، التي تجلى ظهورها، مع انبعاث الاسلام، كانت الفيصل الحاسم للجدل الديني في الجزيرة العربية حول حقائق الربوبية والايمان والوجود، وهي انما جاءت لنفي الكفر والتشبيه اللذين لازماً الانسان

---

(1) شلبي، احمد: مقارنة الاديان. الاسلام، مصدر سابق، ص95- 96.

(2) الطباطبائي، محمد حسين، الميزان في تفسير القرآن، مصدر سابق، ج8، ص242- 243.

(3) سورة الزمر، الآية: 62.

(4) سورة الشورى، الآية: 11.

(5) سورة فاطر، الآية: 15.

(6) الطباطبائي، محمد حسين، الميزان في تفسير القرآن، مصدر سابق، ج2، ص104.

عبر حقب زمنية طويلة عاش خلالها في احضان الوثنية والالحاد، فصار تارة عبداً لمعبود مادي اصم صنع بيد الانسان نفسه، وتارة عبداً لكيانات خلقية واهنة، فما كان مجيء الاسلام الا ليكون السد المنيع ضد تلك التوجهات العقائدية الوضعية الساذجة التي لا تمت الى العقل بشيء، وليفصح جلياً عن التنزيه المطلق للذات الالهية وعن امتناع تشخيصها وعن تجردها المطلق عن كل شكل من اشكال المادة، بل وسموها عن كل ما يخدش ساحة عظمتها من الوصف والتشبيه، وليبقى الله تعالى هو المطلق اللامتناهي والسرمدي الذي لا تحيط به الاوهام ولا تدركه الأبصار، وان ما دونه عرض ينتهي ويزول وفق قانون من قوانينه التي سنها للوجود وهو الفناء، وقد صرّح القرآن الكريم بذلك في عدة آيات بينات، فقد قال تعالى:

﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴿٢٦﴾ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ ﴾[1].

﴿ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ ﴾[2].

﴿ أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُوا فِي أَنفُسِهِم ۗ مَّا خَلَقَ اللَّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَأَجَلٍ مُّسَمًّى ﴾[3].

وعليه فان الاسلام يقف موقفاً مناوئاً للوثنية ولعقائدها المشركة، اذ ان جوهر الدين الاسلامي يقوم على عقيدة التوحيد، هذه العقيدة شكلت بحد ذاتها اساساً راسخاً لنفي الكفر والتشبيه والتجسيم، وقد انعكست هذه القيم الروحية على الفن الذي يعد من تمثلات الدين عند البشر، فكانت رؤية الاسلام للفن تتردد بين التحريم والأباحة. ووفق ما بينه الفقهاء يكون التصوير[*] على

(1) سورة الرحمن، الآية: 26-27.

(2) سورة القصص، الآية: 88.

(3) سورة الروم، الآية: 8.

(*) التصوير: (هو رسم الصورة، وانما سميت صورة لأنها لها شكلاً من اشكال التشابه مع =

ضربين:

أ. مجسم.

ب. غير مجسم.

وليس مهماً من الناحية الفقهية التقسيمات الاخرى، كنوع اللون او نوع الصبغ او ان تكون الصورة يدوية او بالآلة، او تقسيم الجسم الى مجسم كامل او ونصفي، نعم ينقسم الشيء المصور الى ذي روح كالانسان والحيوان والى ما ليس له روح كالنبات والجماد، وان المهم في الروح هو كون المخلوق متحركاً بالارادة بخلاف غيره من المخلوقات.

ومجمل القول ان فتاوى الفقهاء حول موضوع التصوير تتلخص في ما يأتي:

1. جواز تصوير ما ليس له روح سواء كان تصويراً مسطحاً او مجسماً، يدوياً كان او بالآلة[1] فعن ابي عبد الله الصادق (عليه السلام) في قول الله تعالى: ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ ﴾[2]، قال: والله ما هي تماثيل الرجال والنساء ولكنها الشجر وشبهه[3]. وجاء في الحديث، ان رجلاً جاء الى ابن

= الطبيعة، ثم اتسعت مجازاً لما لا يشبهها ايضاً من الصور التجريدية. ومن هنا قالوا: صورة طبق الأصل. وقالوا صورة صوتية ونحو ذلك، وكله لأجل المشابهة المطلوبة بين الأصل والصورة.

(1) الصدر، محمد: ما وراء الفقه، ط1، دار محبين للنشر، قم المقدسة، مطبعة اميران، 2005، جـ3، ص136.

(2) سورة سبأ، الآية: 13.

(3) الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة الى تحصيل مسائل الشيعة، تحقيق، عبد الرحيم الشيرازي، دار احياء التراث العربي، بيروت، ب ت، ج12، ص219- 220.

عباس فقال: اني أصور هذه الصور فافتني، فقال له: أنبئك بما سمعت من رسول الله (ﷺ)، سمعت رسول الله (ﷺ) يقول: ((كل مصوِّر في النار يجعل له بكل صورة صوّرها نفساً فتعذبهُ في جهنم)). وقال: ان كنت لابد فاعلاً فاصنع الشجر وما لا نفس له[1] وعن محمد بن مسلم قال: سألت ابا عبد الله الصادق (ع) عن تماثيل الشجر والشمس والقمر، فقال: ((لا بأس ما لم يكن شيئاً من الحيوان))[2].

2. حرمة تصوير ذي الروح سواء كان مسطحاً ام مجسماً يدوياً او بالالة، ومن اخبار حرمة تصوير ذوات الارواح وكما جاءت في الروايات الآتية:

(أ) عن الامام الصادق عن آبائه عليهم السلام في حديث المناهي قال: نهى رسول الله (ﷺ) عن التصاوير وقال: ((من صوّر صورة كلفه الله تعالى يوم القيامة ان ينفخ فيها وليس بنافخ))[3].

(ب) عن عبد الله بن مسعود قال: سمعت رسول الله (ﷺ) يقول: ((ان اشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون))[4].

(جـ) عن عائشة زوج النبي (ﷺ) قالت: دخل عليّ رسول الله (ﷺ) وانا

---

(1) مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، التزام ونشر محمود توفيق، مطبعة مجازي، القاهرة، ب ت، ج14، ص93.

(2) الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة، المصدر سابق، ص220.

(3) المصدر السابق، ص220.

(4) البخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري بحاشية السندي، ط1، المطبعة المشرقية، مصر، 1304هـ، ج4، ص32.

مستترة بقرام(*) فيه صور فتلوّن وجهه ثم تناول الستر فهتكه ثم قال: ((ان من اشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يُشَبهون بخلق الله))(1).

(د) عن ابن عباس قال: قال رسول الله (ﷺ): ((من صوّر صورةً عذب وكُلف ان ينفخ فيها وليس بفاعل))(2).

(هـ) عن ابن عباس قال: سمعت رسول الله (ﷺ) يقول: ((من صوّر صورة في الدنيا كُلف ان ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ))(3).

(و) عن عائشة زوج النبي (ﷺ) انها اشترت نُمرقه(*) فيها تصاوير، فلما رآها رسول الله (ﷺ) قام على الباب فلم يدخل فعرفت... فقال رسول الله (ص): ما بال هذه النُمرقه فقالت اشتريتها لك تقعد عليها وتوسدها، فقال رسول الله (ﷺ): ((ان أصحاب هذه الصور يعذبون ويقال لهم احيوا ما خلقتم. ثم قال: ان البيت الذي فيه الصور لا تدخله الملائكة(4).

(ز) عن ابي بصير قال: قلت لابي عبد الله الصادق (عليه السلام): انّا نبسط عندنا الوسائد، فيها التماثيل ونفترشها، فقال: لا بأس بما يبسط

(*) القرام: الستر الرقيق.

(1) مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، مصدر سابق، ص88.

(2) الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة، مصدر سابق، ص221.

(3) مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، مصدر سابق، ص93.

(*) النُمرقه : وهي الوسادة الصغيرة.

(4) مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، مصدر سابق، ص90.

منها ويفترش ويوطأ، انما يكره منها ما نصب على الحائط والسرير[1].

3. حرمة التصوير المجسم لذوات الارواح في موارد وجوازه في موارد أخرى وقد ذهب الى هذا الرأي الفقهاء من المذاهب الاربعة: (المالكي والشافعي والحنبلي والحنفي).

فبعد اجماعهم على جواز تصوير غير ذوات الارواح كالشمس والقمر والاشجار والابنية وما الى ذلك، ذهبوا الى تقييد حرمة تصوير ذوات الارواح بالضوابط الآتية:

أ. حرمة التصوير اذا كان يدعو الى الوثنية كالتماثيل التي تصنع لعبادة غير الله تعالى.

ب. حرمة التصوير اذا ترتب عليه تشبّه بالتماثيل او تذكير لشهوات فاسدة. اما اذا صوّرت فلا يخلو التصوير ان يكون مجسماً او غير مجسم. فان كان التصوير غير مجسم، كما لو كان تصوير الانسان او الحيوان مصوراً على ارض او بساط يداس عليه او على وسادة ثوب مفروش وما شاكل ذلك، فيجوز ذلك لأن في ذلك ما يحقق امتهان الصورة فتكون بعيدة الشبه عن الوثنية، فان غرض الشريعة الاسلامية انما هو القضاء على الوثنية ومحو آثارها.

اما اذا كان التصوير مجسماً فان فيه الجواز اذا كان:

أ. على هيئة لا يعيش بها المُصَوَّر، أي ازيل من المصوَّر ما لا تبقى معه الحياة كالرأس ونحوه.

ب. الغرض منه التعلم والتعليم كتدريب البنات وتعليم تربية

---

(1) الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة، مصدر سابق، ص220.

الاولاد(1).

4. حرمة التصوير المجسم بكل اشكاله وجواز التصوير المسطح بكل اشكاله. وقد ذهب الى ذلك بعض الفقهاء مثل السيد علي السيستاني الذي يرى حرمة تصوير ذوات الأرواح تصويراً مجسماً وان عقّب فتواه بالاحتياط(*)، وجواز تصويرها على الاظهر(**) من غير تجسيم، سواء كان بالرسم ام بالحفر ام بغيرهما(2)، كما ذهب الى ذلك السيد محمد الصدر مع ملاحظة عدم اقتران فتوى التحريم بالاحتياط(3) ويرى السيد الخوئي انه (لا خلاف بين الشيعة والسنة في حرمة التصوير في الجملة)(4).

5. هناك رؤى جدلية حول حرمة التصوير يجسدها بعض الفقهاء المسلمين من

---

(1) الجزيري، عبد الرحمن: كتاب الفقه على المذاهب الأربعة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت، ص40- 41.

(*) الاحتياط: هو العمل الذي يتيقن المكلف به براءة الذمة عن الواقع المجهول، اي انه اسلوب للاطمئنان بالوصول الى الواقع المطلوب وذلك بأن يأتي المكلف بكل ما يحتمل فيه الأمر والوجوب ولا يحتمل تحريمه على الاطلاق، وان يترك كل ما يحتمل فيه النهي والتحريم ولا يحتمل فيه الوجوب في حال من الاحوال. ينظر: (فتح الله، احمد: معجم الفاظ الفقه الجعفري، ط1، مراجعة: عبد الهادي الفضلي، مطابع المدخول، الدمام، 1995، ص32.

(**) على الأظهر: من عبارات الترجيح وتعني الاكثر انسجاماً مع الادلة الشرعية، واكثر وضوحاً من حيث ادلة الفتوى. ينظر: (فتح الله، احمد: معجم الفاظ الفقه الجعفري، المصدر السابق، ص59).

(2) السيستاني، علي: منهاج الصالحين، طبعة 2، دار المؤرخ العربي ، بيروت ، 1996 ، ج2 ، ص9.

(3) الصدر، محمد: منهج الصالحين، مطبعة الاداب، النجف، 1994، ج3، ص12.

(4) القمي، تقي الطباطبائي: مباني منهاج الصالحين، ج7، دار السرور، بيروت، 1997، ص223.

خلال فتواهم التي تتلخص بالآراء الآتية:

يرى الشيخ محمد عبده ان معنى العبادة وتعظيم التماثيل قد مُحي من الاذهان وان الصور بحد ذاتها كانت تتخذ لسببين: الأول للَهو، وهذا ما يبغضه الدين، والثاني للتبرك، وهو مما جاء الاسلام لمحوه، والمصور في الحالين شاغل عن الله او ممهد للاشراك به فاذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الاشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر(1).

في حين يرى الشيخ محمد رشيد رضا: ان العلة من ورود التحريم يتعلق بصيانة العقيدة من لوازم الشرك وشعائره، ووفق ذلك حرّم ما كان فيه التعظيم وما كان شعاراً دينياً مناوئاً للاسلام. ويذكر الشيخ استعمال النبي (ﷺ) للوسادة التي بها صور ولم يبال بالصور التي فيها لأنها غير ممنوعة لذاتها، ولا لأنها محاكاة لخلق الله تعالى(2).

اما الشيخ محمد جواد مغنية فيرى ان حكم التماثيل والصور المجسمة مناط بالمقاصد والغايات وهو يختلف باختلافها، فالتماثيل حرام وصانعها خارج عن الاسلام اذا كان من قصده وغايته ان يرمز التمثال الى الخالق او ان يجعل منه وسيلة تقربه الى الله زلفى كاصنام الجاهلية، او اراد ان يشبه التمثال بالله وما الى ذلك من الحالات التي تؤدي الى الشرك. ووفق ذلك ينبغي ان تفسد الرواية

---

(1) عمارة، محمد: الاعمال الكاملة للامام محمد عبده، الكتابات الاجتماعية، ط2، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص205-206.

(2) رضا، محمد رشيد، فتاوى المنار، مجلة المنار، مجلة شهرية تبحث في فلسفة الدين وشؤون الاجتماع والعمران، المجلد 5، العدد (111)، في 9/ 12/ 1912، مطبعة المنار، مصر، ص904.

القائلة: ((من مثل مثالاً فقد خرج عن الاسلام))، لأن التمثيل بمجرده لا يوجب الكفر والخروج عن الدين باتفاق الفقهاء، لذا يكون عمل التماثيل جائز حتى ذوات الأرواح اذ قصد بها مجرد الزينة والجمال والمتعة بالمنظر الحسن، او التعبير عن مظهر من مظاهر الحياة[1]، وقد قال الله تعالى: ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ ﴾[2]. وقال الشيخ الانصاري في المكاسب: ((لو دعت الحاجة الى عمل شيء يكون شبيهاً بشيء من خلق الله، ولو كان حيواناً، فلا بأس قطعاً))[3].

في ضوء ما تقدم يخلص الكاتب الى انه لا خلاف بين فقهاء المسلمين فيما يخص حرمة تصوير الأرواح اذا كان يقصد التجسيم والتشبيه بالله عزوجل. وفيما عدا ذلك وقع الخلاف بين الفقهاء فيما يختص بالتصوير سواء كان مجسماً او مسطحاً، وقد كانت آراؤهم تترجح بين الأباحة والتحريم، ومن خلال آراء الفقهاء تلك يرى الكاتب انه برغم عدم وقوع التحريم المطلق على مجمل الفن التشكيلي يبقى هناك آراء فقهية ترى بوقوع التحريم في كل جزء من اجزاء الفن المجسم من رسم ونحت، وهذا كله يعطي اشارة صريحة الى اباحة الفن التجريدي.

ولا شك ان الفقهاء انما ارادوا من الفن ان يتماشى مع روح العقيدة الاسلامية بمرتكزاتها العبادية والأخلاقية حفاظاً على الانسان من مغبة الانجراف نحو العقائد المضلة ومنها الوثنية والاتجاهات العقائدية الوضعية وتأثيراتها المعادية

---

(1) مغنية، محمد جواد: فلسفات اسلامية، دار المعارف للمطبوعات، بيروت، 1978، ص921- 922.

(2) سورة سبأ، الآية: 13.

(3) الانصاري، الشيخ مرتضى : المكاسب، ط1 ، مؤسسة الهادي، قم، 1415هـ، مطبعة باقري ، ج1، ص189.

للدين الحنيف، وهـي بحـد ذاتهـا دعـوة لأقامـة فـن موجـه ذي أهـداف سـامية ومقاصد نافعة يكفل التوازن النفسي للانسان ويرسخ العلاقة بين الانسان وربه.

وبرغم الجدل الفكري حول مسألة التجسيم والتشبيه، الـذي تـردد بـين النفي والاثبات، انعكست آراء الفقهاء على افكار الفلاسفة والمتكلمين انبثقـت اثرها طروحات فلسفية وكلامية متباينة، كانت رؤاها الجدلية تتركز حـول ثنائيـة التجريد والتشخيص سعياً منها لاعطاء التفسـير الشـافي لحقيقـة الوجـود الالهـي والعلاقة ما بين الله تعالى والانسان وماهية تلـك العلاقـة باعتبـار الانسـان علـة الوجود:

وتـــزعم انـــك جـــرمٌ صـــغير وفيـك انطـوى العـالم الاكـبر(*)

لذا اتسم الفكر الفلسفي الاسلامي بتنوع أساليبه في معالجة وفهـم حقيقـة الوجود وما ينضوي عليه من خفايـا ومكنونـات، وتـدبر الحقـائق الغيبيـة، وقـد كانت بعض هذه الأساليب تنحى منحىً فلسفياً معمقاً، اما الـبعض الآخـر فقـد نحى منحىً كلامياً(**) يتخذ من الأدلـة العقليـة والنقليـة اساسـاً في تفسـير هـذه الحقائق. بينما اتخذ البعض الآخر سبيل التصـوف والعرفـان، فـراح يلـج العـالم الماورائي من اجل بلوغ مقاصدة خاصة فيما يخص علاقته مـع الله تعـالى. وهـي وان تباينت رؤاها الا انها جميعاً اعتمدت المـنهج الفلسـفي للتعـبير عـن آرائهـا، فكان هناك المتكلمون والمتصوفة والفلاسفة، وكل أولئك كان يعكـس تصـوراته

(*) ينسب البيت الشعري الى أمير المؤمنين علي بن ابي طالب (عليه السلام).

(**) اي من خلال علم الكلام الذي يعني: انه (العلم الذي يقتدر معه علـى اثبـات العقائـد الدينية بايراد الحجج ودفع الشبه)، الأيجي. ينظر: (ابو ريان، محمـد علـي، تـاريخ الفكـر الفلسفي في الاسلام، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1973، ص133.

الذاتية اما برؤية مادية او برؤية تجريدية، ليبقى الجدل قائماً بين اقطاب الفلسفة الاسلامية ثم اقطاب المدارس الكلامية عبر التاريخ، ويستعرض الكاتب تلك الآراء وما تعبر عنه من طروحات:

أولاً: عند المتكلمين:

سعى المتكلمون الاسلاميون الى تعضيد العقائد الدينية بالحجج العقلية، وهو ما يطلق عليه بـ (علم الكلام) الذي يعد علماً عقيدياً كون اساسه هو الدين في الاسلام الذي يقابله علم اللاهوت في أوربا او الثيولوجيا في المسيحية. ومن الملاحظ ان منهج المتكلمين هو الجدل الذي يقابله منهج البرهان العقلي عند الفلاسفة. فضلاً على موضوع المتكلمين الذي اساسه هو (الله) تعالى وصفاته وصلته بالعالم المادي وبالأخص الانسان الذي يعيش على كوكب الارض، طبقاً للشريعة الاسلامية التي سنها الله تعالى لعباده في كتبه المقدسة.... ومن هذا المنطلق يتخذ علماء الكلام من العقيدة الإسلامية كما وردت في محكم التنزيل وفي القرآن الكريم، امراً مقرراً لا شك فيه مثلها مثل وجود الخالق ووحدانيته وعدله والبعث والمعاد، من ثم يحاول تأييدها بالحجة العقلية[1]، ورغم الجدل الحاصل بين المتكلمين- الذي كان السبب في تعميق هوة الخلاف بينهم- الا انهم متفقون في مسألة اثبات وجود الله تعالى ووحدانيته وان تنوعت طرق الاثبات فيما بينهم، وانما وقع الخلاف حول نسبة صفاته تعالى الى ذاته[2].

---

(1) الاهواني، احمد فؤاد: الفلسفة الاسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص19- 20.

(2) المغربي، علي عبد الفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، ط1، مكتبة وهبة للنشر، القاهرة، 1994، ص68.

تُقسم صفات الله تعالى وفق آراء المتكلمين الى قسمين: صفات ثبوتية(*) وصفات سلبية، وقد عنوا بالصفات السلبية، (ان الله تعالى ليس بجوهر ولا عرض، اذ لو كان جوهراً لكان متحيزاً، والتحيز يلزمه التجسيم وكونه محتاجاً الى غيره، هذا بالاضافة الى ان الجوهر وجوده غير ماهية، والواجب متحدد وجوداً وماهيةً، ولو كان عرضاً احتاج الى محل يعرض عليه، لأن الاعراض انما تقوم بغيرها[1]، كما ان وجوده تعالى غير مفتقر الى الزمان، ولو كان كذلك لزم ان يكون الزمان قديماً(**) وكونه مفتقراً الى غيره مثلما هو كائن في كل زماني،

(*) الصفة الثبوتية هي ان يشتق للموصوف منها اسم، اما الصفة السلبية هي ان يمتنع الاشتقاق لغيره، وصفاته تعالى ترجع الى سلب او اضافة او مركب منهما فالسلب كاقدم فانه يرجع الى سلب العدم عنه اولاً او الى نفي الشبيه ونفي الأولية عنه. والاضافة كجميع صفات الافعال، والمركب منهما، كالمريد والقادر فانهما مركبان من العلم والاضافة الى الخلق. ينظر: (الحنفي. عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص467.

(1) الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، ط1، دار النشر للجامعيين، 1964، ص176.

(**) القديم (Ancient): ويطلق على الموجود الذي لا يكون وجوده من غيره وهم القديم بالذات، ويطلق القديم على الموجود الذي ليس وجوده مسبوقاً بالعدم، وهو القديم بالزمان، وكل قديم بالذات قديم بالزمان، وما لقديم بالذات اخص من القديم بالزمان. للمزيد، ينظر: (الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مصدر سابق، ص644، 645) والقديم يقابله المحدث، ويعني ما كونه غيره. والمحدث بالذات: هو الذي يكون وجوده من غيره. للمزيد ينظر: (مجمع البحوث الإسلامية: شرح المصطلحات الفلسفية، دار البصائر بطهران، مؤسسة الطبع والنشر في الآستانه الرضوية المقدسة، 1414هـ، ص357، 358).

بالاضافة الى ان الزمان يتجدد، والحال في المتجدد ينبغي ان يكون متجدداً ويجل الله عن ذلك، كما ان المعنى بكونه قديماً لا يعني التقدم الزماني، كما وان بقاءه لا يعني وجوده في زمانيين او اكثر والا لزم كونه زمانياً.

اتفق مذهب الامامية مع المعتزلة على عدم كونه جسماً، لأنه تعالى والحال هذه يلزمه ان يكون متحيزاً وان يكون جوهراً لو كان متحيزاً، واذا كان جوهراً، فاما ان لا ينقسم اصلاً او ينقسم. وكلاهما لا يجوز عليه تعالى، اما الفرض الاول فلأن الجوهر الذي لا ينقسم هو الجزء الذي لا يتجزأ، والجزء الذي لا يتجزأ هو اصغر الاشياء وتعالى الله عن ذلك. واما الفرض الثاني، فلو انقسم كان جسماً مركباً، والتركيب الخارجي يتنافى مع الوجوب الذاتي، كما انه لو كان متحيزاً لكان مساوياً لسائر المتحيزات في الماهية واللازم من ذلك اما القدم او الحدوث، لأن المتماثلات لابد من توافقها في الاحكام[1].

يتفق الاشاعرة الى حد ما، مع ما ذهبت اليه الامامية والمعتزلة حول ماهية المطلق (الله)، فهم ينزهون الله تعالى وينفون عنه التشبيه والتجسيم، فالله تعالى عندهم لا يشبهه شيء ولا يشبه شيئاً، وهم يستندون في ذلك الى الأدلة النقلية[2]: (ليس كمثله شيء)[3]، و (ولم يكن له كفوا احدا)[4]، غير انهم ينسبون جملة من الجوارح اليه تعالى آخذين بالظاهر من

(1) الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، مصدر سابق، ص169.

(2) خواجه، احمد: الله والانسان في الفكر العربي والاسلامي، ط1، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 1983، ص125.

(3) سورة الشورى، الآية: 11.

(4) سورة التوحيد، الآية: 4.

القرآن الكريم، فقوله تعالى: ﴿لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ ﴾[1] فيه اثبات يدين ليستا جارحتين ولا قدرتين ولا نعمتين لا يوصفان الا بان يقال انهما ليستا كالأيدي[2] ويعد هذا الأتجاه في المسائل الكلامية اتجاهاً توفيقياً بين المعتزلة من جهة والجبرية والمشبهة[*] والمجسمة[**] من جهة اخرى[3] ولا تعد آراء المشبهة والمجسمة محط للمذهب الاشعري فحسب بل تعد محط جدل للمذاهب الاسلامية الاخرى، فرؤيتهم الجدلية تتسم بالنزعة المادية المحضة، فهي تذهب الى تشبيه الذات الالهية بالانسان وتنزع الى علوم الانسان وعلوم الكون نزعة مادية، وكان أصحاب هذه العقائد يتصورون النفس جسماً او عرضاً للبدن، ورغم ان التعاليم والفنون الاسلامية تنفر من رأي النصارى فيما قالوه على سبيل التمثيل عن الاله- الاب- فقد اعتقد أولئك في هيئة ذات الله اعتقادات كثيرة لا يستسيغها العقل[4].

---

(1) سورة ص، الآية: 75.

(2) المغربي، علي عبد الفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، مصدر سابق، ص73.

(*) المشبهة: فرقة من الفرق الاسلامية شبهوا الله تعالى بمخلوقاته ومنهم غلاة وهم القائلون بالتجسيم والحركة والانتقال والحلول في الاجسام. ينظر: (الحنفي، عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفية، مصدر سابق، ص195).

(**) المجسمة: فرقة من الفرق الاسلامية وهم الذين يقولون ان الله جسم حقيقة، ومنهم من يبالغ ويقول انه على صورة انسان ومنهم من ادعى ان لله جسماً من لحم ودم، والكرامية الذين قالوا انه جسم، أي موجود. للمزيد: ينظر: (الحنفي، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، المصدر السابق، ص745- 746).

(3) خواجه، احمد: الله والانسان في الفكر العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص120.

(4) دي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة في الاسلام، ترجمة وتعليق، محمد عبد الهادي ابو ريده، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص86.

وقد افرط أولئك في تفسير الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، فاخذوا ما ورد في التنزيل من الاستواء والوجه واليدين والمجيء والاتيان والفوقية، وما الى ذلك فاجروها على ظاهرها، فكانت آراؤهم في مستوى الغرابة والسطحية في تناول مسألة الالوهية وذلك باصرارهم المغالي في الابتعاد عن التأويل دون مبرر معقول[1]. وعلى اية حال فالمشبهة من الحنابلة والمحدثين يزعمون ان الله تعالى كبقية الأجسام بنحو يصح الاشارة اليه، وهو مماس للصفحة العليا من العرش، ويجوز عليه التحول- على حد تعبيرهم- من مكان الى آخر وان العرش يئط من تحته[2].

ترجع فكرة التجسيم الى ظاهر القرآن والحديث، فقد ورد في القرآن الكريم: ﴿وَالْمَلَكُ عَلَىٰ أَرْجَائِهَا ۚ وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ﴾[3]، ﴿وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا﴾[4]، ﴿يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ﴾[5]، ﴿وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ﴾[6].... وما إلى إلى ذلك من الآيات الشريفة، وجاء في صحيح البخاري عن أبي هريرة، ان رسول الله (ﷺ) قال[7]: ((يتنزل ربنا كل ليلة الى سماء الدنيا حين يبقى ثلث

(1) الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، مصدر سابق، ص169.

(2) المصدر السابق، ص169.

(3) سورة الحاقة، الآية: 17.

(4) سورة الفجر، الآية: 22.

(5) سورة الفتح، الآية: 10.

(6) سورة الرحمن، الآية: 27.

(7)مغنية: محمد جواد: فلسفات اسلامية، مصدر سابق، ص352- 353.

الليل الاخير فيقول: من يدعوني فاستجيب له، من يسألني فاعطيه، من يستغفرني فاغفر له)[1].

من هذا المنطلق ذهب الاشاعرة- الذين يأخذون بالمعنى الظاهر للقرآن- الى جواز رؤية المطلق (الله) في الآخرة، وقال الاشعري[*]: ان كل موجود يصح ان يرى فان المصحح للرؤية انما هو الوجود، والباري موجود فيصح ان يرى، وقد ورد في السمع ان المؤمنين يرونه في الآخرة. قال تعالى: ﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ (٢٢) إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴾[2]، وليس في الرؤية تجويز ولا تظليم ولا تكذيب، ولما لم يكن في اثبات الرؤية شيء مما لا تجوز على الباري، ولم تكن الرؤية مستحيلة، وهي اذا لم تكن مستحيلة كانت جائزة[3].

في حين ينفي المعتزلة رؤيته تعالى ويقطعون باستحالتها في الدنيا والآخرة.

---

(1) البخاري: صحيح البخاري: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، 1981، ج7، ص149.

(*) الأشعري: هو ابو الحسن علي بن إسماعيل ولد في البصرة سنة 260هـ وينتهي نسبة إلى أبي موسى الأشعري، نشا في بغداد، وحينما توجه لدراسة العلم اتصل بالمعتزلة فلازم احد منظريهم وهو الجبائي وبقي معه (40 سنة)، وكان من الصق الناس به وأشدهم ايماناً بارائه، وجرت بينهما مناظرات في مواضيع مختلفة انتهت الى انفصاله عنه ووقوفه بجانب الخصوم الأشداء على المعتزلة، وتوفي في بغداد سنة (333هـ) واخفي قبره خوفاً من ان تنبشه الحنابلة الذين حكموا بكفره وأباحوا دمه. ينظر: (الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، مصدر سابق، ص151).

(2) سورة القيامة، الآية: 22- 23.

(3) الزين، محمد خليل: تاريخ الفرق الاسلامية، ط2، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت، 1985، ص156.

ويرى متكلمو (**) المعتزلة، انه لا مرئي الا اللون وهو جسم، وان المرئيات جواهر والوان واكوان، وهذه كلها صفات يتعالى الله عنها لذا فهو لا يرى[1]، وبناءً على آرائهم تلك اجمعوا على ان الله تعالى واحد ليس كمثله شيء، فهو ليس بجسم ولا شبح ولا صورة ولا بذي جهات، وقد اوّلوا الآيات القرآنية الكريمة التي يوحي ظاهرها بالتشبيه او التجسيم ليحققوا التنزيه المطلق لله تعالى. فعلى سبيل المثال اوّلوا اليد بالنعمة او القوة، والعين بمعنى العلم، والاستواء بمعنى الاستيلاء والغلبة والوجه بمعنى الذات والنفس وما الى ذلك من التأويلات التي تبعد المعاني الحسية عن صفاته تعالى[2].

اعتمد المعتزلة الادلة العقلية والنقلية بالاستدلال على صحة دعواهم بنفي الجسمية (المادية) عن الله تعالى، فاذا انتفت الجسمية انتفت الجهة، واذا انتفت الجهة انتفت الرؤية لأن المرئي له حيز وجهة وشكل، والجميع محال تحققها في ذات الله. وقد نفوا الجسمية بقولهم: ان كل جسم حادث ومحتاج الى الاعراض، وان الذي لا يتخلى عن الحوادث (الماديات) لابد ان يكون حادثاً، ودلالة نفيهم الرؤية بالدليل العقلي والنقلي عندهم قوله تعالى: ﴿ لَّا تُدْرِكُهُ ٱلْأَبْصَـٰرُ وَهُوَ يُدْرِكُ ٱلْأَبْصَـٰرَ ﴾[3] وقوله تعالى مخاطباً نبيه موسى (ع): ﴿ لَن تَرَىٰنِى وَلَـٰكِنِ ٱنظُرْ إِلَى ٱلْجَبَلِ فَإِنِ ٱسْتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوْفَ تَرَىٰنِى ﴾[4]، واما السُّنه فيرى المعتزلة

(**) منهم: النظام، والجبائي، وابو هاشم.

(1) المغربي، علي عبد الفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، المصدر السابق، ص72.

(2) المصدر السابق، ص73.

(3) سورة الانعام، الآية: 103.

(4) سورة الاعراف، الآية: 143.

ان ما كان منها متواتراً ويتوافق مع الميزان العقلي فهو حجة ولا يتمسكون بما سواه، فهم من انصار العقل يتبعونه اينما ذهب(1).

ويتقاطع الاشاعرة في رؤيتهم الجدلية مع آراء المعتزلة(*) هذه، فمع تسليمهم بانه ليس ذلك بشيء من المفهوم التجسيدي فانهم يرون هذه الصفات حقيقة لا يعلم الخلق طبيعتها بالدقة. فهم يعتبرون الأستواء على العرش حقيقة وليس للمعتزلة ان ينكروا ذلك، اذ كيف يجوز لهم ان يسلموا بوجود الله في كل مكان وينكرون انه على العرش، كما لو كان الاستواء على العرش يعني القدرة والاستيلاء لما كان هناك فارق بين العرش والارض، وينتهي الاشاعرة في جدلهم الى: ((ان كل موجود فهو مرئي من حيث هو موجود لا من حيث هو جوهر واعراض والله موجود اذاً هو مرئي))، وان الله يرى الاشياء فهو يرى نفسه ويجوز ان يُرينا نفسه(2).

ولعل الآية الكريمة: ﴿ لَا تُدْرِكُهُ ٱلْأَبْصَٰرُ وَهُوَ يُدْرِكُ ٱلْأَبْصَٰرَ ﴾(3) تعكس

---

(1) الزين، محمد خليل: تاريخ الفرق الاسلامية، مصدر سابق، ص136.

(*) المعتزلة (Rationa lists): فرقة من الفرق الاسلامية ومدرسة من مدارس الفكر والنظر والتأويل عند المسلمين حصرت تعاليمها في خمس: (التوحيد- العدل- الوعد- الوعيد- المنزلة بين المنزلتين- الامر بالمعروف والنهي عن المنكر) وقد قالوا بالاختيار وان ثواب الانسان وعقابه على حسب عمله. وقد قيل عنهم اهل عدل، واهل توحيد لأنهم انكروا لله صفات زائدة على ذاته، وكانوا يعتقدون بان صفات الله هي عين ذاته وليست مضافة اليه، كما لا يعتقدون بقدم القرآن، ومن مفكريهم: العلاف، الجاحظ، الجبائي. للمزيد ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي).

(2) الزين، محمد خليل: تاريخ الفرق الاسلامية، مصدر سابق، ص158-159.

(3) سورة الانعام، الآية: 103.

فحوى الصراع الجدلي بين الرؤية المادية للاشاعرة والرؤية التجريدية للمعتزلة من خلال آراء الفريقين التي ترددت بين النفي والاثبات، فالآية الكريمة تعني عند الاشاعرة اثبات الرؤية اذ انهم يفرقون بين الادراك والرؤية، فالادراك يعني الاحاطة بالمحدود والله تعالى عن وصف الحد اذ فيه معنى النهاية، اما الرؤية فلا تعني الاحادة بالمحدود، لذا يجوز ان يرى الله ولا يجوز ان يدرك لتعاليه عن الجسد، بينما يرى المعتزلة ان هذه الآية تعني نفي الرؤية لان فيها نفي الادراك بالابصار، وان الادراك اذا قرن بالبصر افاد ما تفيده رؤية البصر، فكل شيء يوصف الانسان بأنه ادركه ببصره يوصف بانه رآه ببصره، وبذلك اتاح التأويل العقلي لكل فريق من المتكلمين ان يورد من الآيات القرآنية ما يؤيد وجهة نظره. ولا يعني ذلك اختلافاً في القرآن نفسه لكن الخلاف حول فهم النص القرآني[1].

انسحب نفي الرؤية عند المعتزلة الى نفي الصفات القديمة، وهم يعتقدون جزماً بان الله تعالى قديم، والقدم اخص وصف ذاته، وهو تعالى عالم بذاته، قادر بذاته، حي بذاته، لا بعلم وقدرة وحياة، هي صفات قديمة ومعان قائمة به، اذ ان الصفات لو شاركته في القدم لشاركته في الالهية، وقد اتفقوا على ان كلامه محدث مخلوق في محل. فان ما وجد في المحل عرض قد فنى في الحال، كما اتفقوا على ان الارادة والسمع والبصر ليست معاني قائمة بذاته[2].

واذا كانت المعتزلة تعتقد بان صفات الذات الالهية محدثة فان الاشاعرة

(1) المغربي، علي عبد الفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، مصدر سابق، ص149.

(2) الشهرستاني، ابو الفتح محمد بن عبد الكريم: الملل والنحل، مصدر سابق، جـ1، ص44- 45.

تعتقد بانها قديمة. ويستند الاشعري على الادلة السمعية(*) للبرهان على ان الصفات قديمة وقائمة بذاتها أي ان الله تعالى ((عالم بعلم قادر بقدرة، حي بحياة، مريد بارادة، متكلم بكلام، سميع بسمع بصير ببصر.. وهذه الصفات ازلية قائمة بذاته تعالى))، ويستدل الاشعري على قدم الصفات ببعض الآيات الكريمة التي تتحدث خاصة عن علم الله، وذلك ان صفة العلم هي بحد ذاتها محور الخلاف بين الاشعرية والمعتزلة، فعندما يرد قوله تعالى: ﴿أَنزَلَهُۥ بِعِلْمِهِۦ﴾(1) فقد اثبت الله تعالى علماً له قائماً بذاته وهو نفس الوقت غير ذاته(2)، كذلك قوله تعالى: ﴿وَمَا تَحْمِلُ مِنْ أُنثَىٰ وَلَا تَضَعُ إِلَّا بِعِلْمِهِۦ﴾(3).

لم يكن الاشاعرة على خلاف مع المعتزلة في تصوراتهم الذاتية حول الذات الالهية فحسب، انما كانت على خلاف بيّن مع الامامية كذلك، فالامامية تعتقد بوحدانية الله في الالهية والازلية. فالله تعالى لا يشبهه شيء ولا يماثله شيء، وهوتعالى فرد في المعبودية لا ثاني له، وانه تعالى حي لنفسه لا بحياة (لحياة)، وانه قادر لنفسه وعالم لنفسه وانه عالم بكل ما يكون قبل كونه، وانه لا حادث الا وقد علمه قبل حدوثه، وترى الامامية ان صفات الله تعالى على ضربين:

أولهما؛ صفات الذات، وتعني، ان الذات مستحقة معناها استحقاقاً لازماً لا لمعنى سواها.

ثانيهما؛ صفات الافعال، وتعني انه تجب بوجود الفعل ولا تجب قبل وجوده.

(*) الادلة السمعية: وهي الادلة النقلية في اصطلاح الفقهاء، مثل الآيات القرآنية، الروايات.

(1) سورة النساء، الآية: 166.

(2) خواجة، احمد: الله والانسان في الفكر العربي الاسلامي، مصدر سابق ص: 128-129.

(3) سورة فاطر، الآية: 11.

فصفات الذات لله تعالى هي الوصف له بانه قادر عالم وهو مستحق لهذه الصفات ولا يزال، ووصفه بصفات الافعال مثل قولنا: خالق، رازق، محي، مميت، مبدئ، معيد، ولا ينسجم ان يوصف الله تعالى قبل خلقه للخلق بالخالق، وقبل احيائه الأموات بالمحيي وما الى ذلك[1].

كما تعتقد الامامية ان الله تعالى لا يرى، ذلك لأن ما لا يكون جسماً ولا حالاً في الجسم ولا واقعاً في جهة ما او مكان ما، او حيز ما، ولا يكون مقابلاً، لا يمكن رؤيته. وقد نصت على ذلك الآيات الكريمة والروايات الواردة عن اهل البيت عليهم السلام، فقوله تعالى: ﴿ لَّا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ ﴾[2]، وقوله تعالى لنبيه الكليم موسى (عليه السلام): ((قَالَ لَن تَرَانِي وَلَـكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي))[3]، لا تدل على نفي الرؤية فحسب بل تدل على استحالتها بالنسبة اليه، فهو تعالى قد ربطها باستقرار الجبل في مكانه واستقراره في حال كونه متزلزلاً من الحالات، والا لزم ان يكون ساكنا ومتحركاً في حالة واحدة، وذلك اشبه بقوله تعالى: ﴿ وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ ﴾[4]، واذا امتنعت رؤيته تعالى على انبيائه (عليه السلام) كانت بالنسبة الى غيرهم اولى بالامتناع[5].

وقد اكدت الأمامية هذه الحقائق على لسان ائمتها الاطهار عليهم السلام، من خلال ادبياتهم ومناجاتهم التي كانت تزخر بفيض من المعاني والاسرار

---

(1) الزين، محمد خليل، تاريخ الفرق الاسلامية، مصدر سابق، ص: 126-127.

(2) سورة الانعام، الآية: 103.

(3) سورة الاعراف، الآية: 143.

(4) سورة الاعراف، الآية :40.

(5) الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الاشاعرة والمعتزلة، مصدر سابق ص: 195.

العرفانية لتكشف عن خفايا عالم الوجود التي تفرزها الارادة الالهية وتفصح عن مقام الربوبية وسمو الذات الالهية وعن تنزيهها المطلق عن الجسمانيات وتجلياتها في الخلق:

قال أمير المؤمنين علي بن ابي طالب (عليه السلام) في صفات الله تعالى:

((اول الدين معرفته وكمال معرفته التصديق به. وكمال التصديق به توحيده. وكمال توحيده الأخلاص له. وكمال الاخلاص له نفي الصفات عنه لشهادة كل صفة انها غير الموصوف وشهادة كل موصوف انه غير الصفة. فمن وصف الله سبحانه فقد قرنه. ومن قرنه فقد ثناه. ومن ثناه فقد جزأه ومن جزأه فقد جهله. ومن جهله فقد اشار اليه. ومن اشار اليه فقد حده. ومن حده فقد عده. ومن قال فيم فقد ضمنه. ومن قال علامَ فقد اخلى منه. كائنٌ لا عن حدث. موجود لا عن عدم. مع كل شيء لا بمقارنة. وغير كل شيء لا بمزايله. فاعل لا بمعنى الحركات والالة. بصير اذ لا منظور اليه من خلقه. متوحدٌ اذ لا سكن يستأنس به ولا يستوحش لفقده))[1].

وقال (عليه السلام) حول صفاته تعالى:

((الأول الذي لم يكن له قبل فيكون شيء قبله، والآخر الذي ليس له بعد فيكون شيء بعده. والرادع اناسيَّ الأبصار عن ان تناله او تدركه. ما اختلف عليه دهرٌ فيختلف منه الحال، ولا كان في مكان فيجوز عليه الانتقال))[2].

---

(1) مغنية، محمد جواد: في ظلال نهج البلاغة، ط2، جـ 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1978، الخطبة الاولى، ص19.

(2) المصدر السابق، جـ2، الخطبة 89، ص5.

يعد التراث الأدبي لأهل البيت عليهم السلام تراثاً روحياً عظيماً لما ينضوي عليه من مفاهيم وحقائق عرفانية عدت بحد ذاتها ادلةً للهداية نحو حقائق الربوبية والوحدانية والوجود الالهي.

يقول الامام علي بن الحسين (السجاد) عليه السلام في ذلك:

((الحمد لله الذي تجلى للقلوب بالعظمة، واحتجب عن الابصار بالعزة، واقتدر على الاشياء بالقدرة، فلا الابصار تثبت لرؤيته، ولا الاوهام تبلغ كنه عظمته.... خالق لا نظير له، وواحد لا ندَّ له، وواحد لا ضد له، وصمد لا كفو له واله لا ثاني معه وفاطرٌ لا شريك له.... ليس له حد في مكان ولا غاية في زمان لم يزل ولا يزول ولن يزال. كذلك ابداً هو الاله الحي القيوم الدائم القادر الحكيم))[1].

ويقول الامام الصادق (عليه السلام) في ذلك ايضاً:

((واحد صمد، ازليّ، صمدي لا ظل له يمسكه، وهو يمسك الاشياء باظلتها، عارف بالمجهول، معروف عند كل جاهل، فرداني: لا خلقه فيه ولا هو خلقه، غير محسوس ولا مجسوس، لا تدركه الابصار، علا فقرب ودنا فبعد... لا تحويه ارضه، ولا تقله سماواته، وانه حامل الاشياء بقدرته.... لم يلد فيورث، ولم يولد فيشارك، لم يكن له كفواً احد))[2].

---

(1) الامام علي بن الحسين (عليه السلام) :الصحيفة السجادية، مكتبة دار الكتب العلمية ،بغداد، 1997،ص229-230.

(2) المجلسي، محمدباقر: بحار الانوار، ط3، دار احياء التراث العربي، بيروت، ب ت، ج4، ص286.

ثانياً: عند المتصوفة:

نهجت الصوفية في رؤيتها الجدلية للوجود نهجاً سلوكياً خاصاً اتخذت فيه من الوجدان طريقها لفهم حقيقة الوجود الالهي من خلال سعي البشرية للاتصال بالذات الالهية والتقرب من ساحة المطلق (الله) بوشائح روحية تتجرد فيها النفس من لواحق العالم المادي لترتقي عبر جهادها المضني ورياضاتها الروحية الى عالم الملكوت.

اختلفت توجهات المتصوفة وتطلعاتها المعرفية كثيراً عن تلك التي نجدها عند الفلاسفة والمتكلمين، فالتصوف(*) يعتمد على الكشف والالهام والحدس الباطني الذي يسبقه التوجه الروحي العبادي حتى يتهيأ القلب لاستقبال العلم اللدني الذي يهبه الله تعالى للمقربين من عباده ويقذفه في قلوبهم فينير امامهم الطريق الى الحق والوصول الى الحقيقة التي ينشدها كل صوفي صادق. وهذه

(*) التصوف (Mysticism): طريقة سلوكية تقوم على التقشف والزهد والتحلي بالفضائل لتسمو النفس وتصبح مهيأة للاتصال بمبدأ اعلى، وهذا الاتصال يتحقق بالوجد او الكشف. ويرى المتصوفة ان الكشف، وهو نوع من الحدس الصوفي، اسمى اشكال المعرفة، وان في وسع المرء ان يصل الى الحقيقة بغير طريق العقل. وظاهرة التصوف الذاتية هي الوجد: وهي حالة تشعر فيها النفس بالاتحاد بينها وبين حقيقة داخلية هي الموجود الكامل، الموجود اللانهائي، أي الله تعالى، وبانقطاع الاتصال بينها وبين العالم الخارجي. ومن اهم المتصوفة في الاسلام الذين اسسوا مدارس التصوف هم: الحلاج، ابن عربي، وفريد الدين العطار، وجلال الدين الرومي. للمزيد ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص152- 153).

المعرفة الذوقية لا تتم الا على اساس المحبة المتبادلة بين العبد وربه[1] ويرتكز التصوف على ثلاثة حقائق:

1. ثنائية الانسان: حيث يرى المتصوفة ان الانسان مؤلف من جوهرين هما: النفس والبدن يقابلهما ثنائية العالم التي تتضمن:
   أ. العالم المادي المحسوس، وهو عالم فانٍ مظلم.
   ب. العالم الروحاني، وهو العالم المنزه والنوراني الخالد.

   وينتهي جسد الانسان الى العالم المادي، فهو مادي محسوس مثله. اما نفس الانسان فهي قبس من عالم الملكوت، انها روحانية منزهة بريئة نورانية خالدة.

2. هناك حقيقة مطلقة يمكن ادراكها والاتصال بها، ولا يكون ذلك الا نتيجة المجاهدات والرياضات البدنية والنفسية وليس نتيجة عمل عقلي نظري. فالحقيقة مطلقة لا محدودة، اما العقل فهو مقيد ووسائله محدودة.
3. ان ادراك الحقيقة المطلقة تلك انما يكون بالكشف والذوق والمشاهدة، ولا يتم ذلك للصوفي الا بمجاهدة النفس وتنزهها عن ادران الوجود، والترفع بها عن الماديات وعلائقها وملذاتها المختلفة[2].

يرى الفكر الصوفي ان تصورات الانسان ترد على النفس من الخارج، وان

---

(1) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، ط1، بيسان للنشر والتوزيع والاعلام، بيروت، 2007، ص233.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي. مفهومه، تطوره، ومكانه من الدين والحياة، ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1994، ص16.

إرادته هي ابراز ما في نفسه في صورة خارجية، فان حقيقة النفس عند المتصوفة هي حالات او انواع من الشعور باللذة والالم، واهم ما في ذلك هو المحبة لله، والذي يسحر النفس البشرية الى الله هو هذه المحبة وليس الخوف او الرجاء، وليست السعادة معرفة ولا هي ارادة، بل هي في الاتحاد بالمحبوب[1]. فالحب الالهي هو علة خلق العالم، اذ ان الله تعالى اراد ان يكتشف سر جماله الأزلي ليظهر في صفحة الوجود كما في الحديث القدسي: ((كنت كنزاً مخفياً فاحببت ان اعرف، فخلقت الخلق، فبه عرفوني))[2]، ذلك الوجود الذي هو بحد ذاته حقيقة واحدة برغم ما تصوره لنا الحواس من ثنائية بين الله والعالم وبين الحق والخلق، وما التعدد والكثرة في مظاهر الخلق (الناس، الكون) الا امر قضت به الحواس الظاهرة والعقل القاصر عن ادراك الوحدة الذاتية للاشياء، او ادراك المجموع كمجموع من المظاهر وليس تعبيراً خارجياً للوجود الحقيقي. فجمال الازهار وعذوبة الأصوات وتجليات الآفاق هي جميعها مظاهر لجمال الاله الحق وعذوبته ورهبته. فالحق هو الحقيقة والخلق الظاهر المتعدد، أي اننا اذا نظرنا الى الله من خلال ذاته لم نرَ الا اياه أي الوحدة، واذا نظرنا من خلال ذواتنا وما يحيط بنا زالت الوحدة[3].

وقد جسّد ابن عربي العلاقة بين الواحد المطلق والكثرة من خلال التمثيل والتشبيه، فهو يمثل الذات الالهية بالواحد العددي، والكثرة الوجودية بسائر

(1) دي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص111.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص115.

(3) المصدر السابق، ص123- 124.

الاعداد التي تستمد وجودها من ((الواحـد))[1]. وهـو لم يقتصـر علـى توضـيح تجربته الصوفية على ذلـك بـل اعتمـد الرمـوز الرياضـية والاشـكال التجريديـة الهندسية اساساً لصياغة افكاره فهو مثلاً يرى في العدد[2] اصل الكـون ووجـوده المادي عبر: وحدة الذات الالهية والارادة الالهية والكلمة الالهية.... بالاضافة الى ان الرمز الهندسي في الفكـر الصـوفي يتحـدد بــ (الـدائرة) و(الخـط) و(النقطـة) كرموز تعبيرية عن تجربته الصوفية، حيث تتداخل هذه الرموز مع بعضها مكونـه بنياناً فكرياً وترابطاً منطقياً في الانبثاق عن بعضـها الـبعض[3]. وتعـد الـدائرة في الفكر الصوفي من اكمل الاشكال الهندسية، وقد ربطت مجازاً بالله الكامل، وقرن الحج بالدائرة المتجسد عبر الطواف الدائري حول الكعبة المشرفة كدلالة متقابلـة بين صورة الكثيب، مركز الله في جنة عدن في السـموات وبـين الكعبـة (النقطـة) مركز دائرة العالم والارضي حيث يجتمع فيها لزيارة بيت الله الحرام بشعائر الحـج سنوياً، كما عد الوجود (دائرة)، وكون الحق نقطـة الـدائرة، لـذا خلـق الوجـود دائرة محصورة بين الكاف والنون اسماها ابـن سـبعين (دائـرة الوجـود) جـاعلاً الوجود المطلق (الله) فيها حاوياً للوجود المعتـد (العـالم والانسـان) حتـى غـدت الدائرة الهندسية منظوراً عقلياً وطريقاً يؤدي الى الله تعالى في الفكر الصوفي[4]

من هذا المنطلق اختص الوجود، عند المتصوفة، بالله وحده فلا موجـود الا

(1) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص168.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص115.

(3) الجبوري، نظلة احمد نائل: خصـائص التجربـة الصـوفية في الاسـلام، ط1، مكتبـة بيـت الحكمة، بغداد، 2001، ص87-88.

(4) الجبوري، نظلة احمـد نائـل: خصـائص التجربـة الصـوفية في الاسـلام، مصـدر سـابق، ص90.

الله (وحدة الوجود)، وحدا ذلك بهم الى نبذ كل ما يمثله لهم الخيال والحس من اشياء متعددة تضلل السالك، فكل ما في عالمي المحسوس والمعقول انما يرد عندهم الى مركز واحد[1]، أي ليس هناك وجود مستقل بذاته الا وجود الله، اما ((العالم فليس وجوده من ذاته ولا بذاته ولا قوام له بذاته وانما هو شأن من شؤون الله))[2].

واعتقد اغلب المتصوفة بامكانية معرفة المطلق (الله) والوصول اليه ما بالشهود له واما بالفناء فيه او بالاتحاد به، على ان المعرفة بالله هي معرفة ذوقية وجدانية تتحقق عبر قبس الهي ينير القلب، وهي معرفة فوق طور العقل، أي انها لا تخضع لمقولات العقل ولغته ومنطقه بل يعبر عنها بلغة الرمز والتأمل وعمادها الغموض[3]، فالصوفية قد اصطنعوا الاسلوب الرمزي والتجريد لأنهم لم يجدوا طريقاً آخر ممكناً يترجمون به عن رياضتهم الصوفية[4]. وتتوقف لغة التعبير الرمزي للصوفي على ما يحمله من توجهات روحية وادبية وفكرية، فان كان شاعراً روحياً، فافكاره تتشح تلقائياً ثياب الجمال والصور المشتملة للحب البشري. فوجنات الحبيب الموردة تمثل عنده ذات الله منكشفة في صفائه، وغدائرها الليلية تصور ((الواحد)) محجوباً ((بالكثرة)). وان قال: (ادر الكأس عليها ان تحل اسارك). فانما يريد ان يقول: (امح نفسك الترابية في السكر بالتأمل

(1) دي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص111.

(2) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص166.

(3) الجبوري، نظلة احمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الاسلام، مصدر سابق، ص8- 11.

(4) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص181.

الالهي. وهذه الرمزية في الغزليات والخمريات هي في حقيقتها ليست غريبة على الشعر الصوفي في الاسلام، بل انها لم تبدُ في غير التصوف بمثل هذا الغنى[1].

بلغ الاستغراق في الوجدان- وكما يرى الباحث- الى اجتياز الذات المتصوفة حدود المحسوسات والتحليق في عالم المجردات لاقتناص لحظة من لحظات تجلي المعشوق عبر محطات سفرها الروحاني فراحت تعبر عن مكنونات ذلك الوجدان بمشاعر جياشه يملأها الشوق والالم والعرفان. ونلمس ذلك في شعر رابعة العدوية التي كانت تقول: ((محب الله لا يسكن انينه وحنينه حتى يسكن مع محبوبه))[2] وأنشدت تقول:

احبك حبين: حب الهوى ... وحباً لانك اهل لذاكا
فاما الذي هو حب الهوى ... فشغلي بذكرك عمن سواكا
واما الذي انت اهل له ... فكشفك لي الحجب حتى اراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذلك لي ... ولكن لك الحمد في ذا وذاكا[3]

وقد بلغ التصوف حد المغالاة بانتقاله من الرؤية الاشراقية والالهام الى رؤية متطرفة تقوم على فكرة اتحاد الانسان مع الله التي انسحبت فيما بعد الى فكرة الحلول (حلول الله بالانسان) على يد الحلاج[*] التي اخذها عن المسيحية لما

---

(1) المصدر السابق، ص182.

(2) دوروزه، افنان نظير: رابعة العدوية، شبكة المعلومات الدولية، الموقع: www.quran.maktoob.com.

(3) عون، فيصل بدير: التصوف الاسلامي، الطريق والرجال، مطبعة سعيد رأفت للنشر، عين شمس، 1983، ص: 156- 157.

(*) الحلاج: هو الحسين بن منصور الحلاج، متصوف فارسي كتب بالعربية وتتلمذ على =

شعر بنشوة الحب الالهي واعتقد بان الله تعالى قد حل فيه فامتزجت الطبيعة الالهية مع طبيعته الانسانية[1] وكان يقول:

مزجت روحك مع روحي كمزج الخمرة في الماء الزلال
فاذا مسك شيء مسني فاذا انت انا في كل حال[2]

اصبح الاتحاد والحلول عند المتصوفة حقيقتين اندمجتا واصبحتا حقيقة واحدة، وانما الفرق بينهما هو فرق اعتباري لا جوهري، اذ ان معنى الاتحاد هو ان المخلوق اتحد مع الخالق، ومعنى الحلول ان الخالق حلَّ في المخلوق واتحد معه، ويختلف المعنيان عن معنى وحدة الوجود الذي قال به ابن عربي، لأن معنى وحدة الوجود انه لا حقائق متعددة ثم اتحدت، وانما الوجود باجمعه ابتداءً حقيقة واحدة وهو الله وله مظاهر شتى تتكثر بالصفات والاسماء وجوهرها واحد، فالجماد والنبات والحيوان والانسان وكل وجود هو الله بالذات[3]، وقد غالى بعض الصوفية فرأى في الفناء اتحاداً بالله وحلولاً للطبيعة الالهية في الطبيعة

=

التستري والحكي والجنيد، ثم انفصل عنهم واختار حياة العزلة وراح يبشر بالتصوف في بلدان مختلفة، فالتف حوله طلابه، لكن السلطة العباسية اوقعته بتهمة الشعوذة وقد صلب في ساحة سجن بغداد واحرق جسده، وهو الذي يعتقد بامكان الاتحاد مع الذات الالهية. وقد اختلف في شخصيته، فكفره جماعة كامن وابن حزم وابن خلدون. واعتبره غيرهم ولياً، ومنهم نصير الدين الطوسي والرازي والغزالي وغيرهم. ينظر: (الحاج، كميل: الموسوعة الفلسفية الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مصدر سابق، ص208.

(1) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص: 164.

(2) الشبيبي، كامل مصطفى: شرح ديوان الحلاج، ط1، جـ1، مكتبة النهضة، بيروت، 1974، ص: 279.

(3) مغنية، محمد جواد: فلسفات اسلامية، مصدر سابق، ص345.

الانسانية، مما قادهم الى الكفر بتجاوزهم مقام الالوهية، حيث يقول بعضهم: ((انا الحق))، و((سبحاني ما اعظم شأني))[1].

وفي الفناء الصوفي تعتري المتصوف حال من الاحوال في اثناء معراجه الروحي تتوارى فيه اثار الشخصية والشعور بالذات وتقدم الارادة، فيفنى الصوفي عن كل ما سوى الحق، ولا يرى في الوجود الا الحق، ولا يشعر بشيء في الوجود سوى الحق وفعله وارادته[2].

يرى السهروردي ان الفناء منه ما هو ظاهر وفيه ما هو باطن، فالظاهر هو الفناء عن الاعمال والصفات وحاله اللاشعور والغيبوبة التامة عن كل العوامل الخارجية كا لطعام واللامبالاة للجروح والبرد والحر، والباطن هو حالة اتحاد كامل بالله ومشاهدة لآثار عظمته ومكاشفة اسراره[3].

يستشف الكاتب المقاربة الفلسفية بين الفكر الصوفي والفكر الفلسفي الهندي القديم فيما يتعلق بفكرة الفناء، فهذه الفكرة تلتقي مع ما يؤمن به الهنود من عقيدة (النرفانا) التي تدعو الى التطهير الروحي والانعتاق من العالم المادي بفناء الصفات الذميمة وبناء الصفات الحميدة ومجاهدة النفس بالرياضات الروحية والزهد برغم استشعارها حالة الالم والجوع والحرمان، وهذا انما يسمو بالنفس الى العالم العلوي، عالم الخلود الابدي ويرتقي بها الى مراتب الكمال التي تتحقق فيه السعادة الروحي الدائمة.

يعيش البدن والنفس صراعاً جدلياً في الفكر الصوفي، فالسهروردي يعد

---

(1) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص164.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي، مفهومه. تطوره...، مصدر سابق، ص120.

(3) الرومي، صهيب: التصوف الاسلامي، مصدر سابق، ص164.

الانسان الاول قبل ظهوره على الارض- موجوداً عقلياً محضاً لكن بعد اقترافه الخطيئة دنس بالبدن. أي ان اتصال النفس الانسانية بالبدن هو ثمرة الخطيئة، وبهذا اصبحت سلوكيات النفس المتصلة بالبدن اميل الى الشر منه الى الخير، لأن المحسوس او المادي شر، ولما كان البدن هو عنصر الشر يمسك بالنفس ويبعدها عن موطنها الأصلي ينبغي للنفس ان تتخلص منه لكي تعود الى طهارتها[1].

نلمس من هذه الافكار الصوفية منهجاً تربوياً يرمي الى تهذيب النفس البشرية والى صقل ميولها وتقويم رغباتها مما يهبها طمأنينه يورثها يقيناً فيكبح جماح الانسان ويخفف اندفاعه نحو المادة[2].

ثالثاً: عند الفلاسفة:

تميز النص الفلسفي الاسلامي باتجاهاته المفتوحة نحو التاويل مما يعد نمطاً جديداً من القراءة الفلسفية للنص الديني وهذا انما يعود- وكما يرى الكاتب- الى آثار دينية تمثلت بسلطة الفقيه التي كانت المسؤولة عن انتاج الدلالة الحرفية للنص، وكان من نتاج تلك السلطة خلق نوع من الإشكال واللبس والتعددية الفهمية المفتوحة انعكس اثرها في سلوكيات الفلاسفة وسعيهم الحثيث لان يكونوا تحت سلطة النص من اجل الحصول على الشرعية، ويمكن ان نلمس تلك المنهجية التأويلية لدى فلاسفة الاسلام في موقفهم المعرفي ومحاولاتهم لان يجعلوا للعقل دوراً في فهم الحقيقة وضبط العلاقة بين المجرد (الله- العقل)

(1) ابو ريان، محمد: اصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1977، ص75- 76.

(2) عاصي، حسن: التصوف الاسلامي، مفهومه، تطوره..، مصدر سابق، ص170.

والمشخص (العالم المادي المتناهي)، لذلك تميز الفكر الفلسفي الاسلامي بشدة تنوعه وكثرة تشعبه وتعدد جهاته.

وبتنوع الفكر الاسلامي تنوعت آراء الفلاسفة المسلمين، (فالفارابي) (*) (873-951م) **Alfarabi**، يؤكد على أهمية الحس في اكتساب المعرفة، وهو يرى: ((ان المعارف انما تحصل في النفس بطريقة الحس، وان ادراك الحواس انما يكون للجزئيات ومن الجزئيات تحصل الكليات. والكليات هي التجارب على الحقيقة))، وان أهم هذه التجارب أوائل المعرفة ومبادئ البرهان، فالحواس تقع على المحسوسات فتنتزع صورها ثم تتعاقب عليها قوى النفس(**) المختلفة لتقوم بتنقيتها من الشوائب والعلائق الحسية وعوارضها الى ان تبلغ مستوى التجريد

(*) الفارابي: هو ابو نصر محمد بن طرفان، ولد في فاراب من اعمال تركستان، ويعد من اعظم فلاسفة العرب، درس في بغداد وحران ثم أقام في حلب في بلاط سيف الدولة الحمداني، لقب بالمعلم الثاني، وكان ضليعاً في الرياضيات والموسيقى، ومن مؤلفاته: ((الجمع بين رأي الحكيمين)) الذي حاول فيه التوفيق بين آراء أفلاطون وأرسطو، وكانت محاولاته الرئيسة هو التوفيق بين تعاليم الاسلام والفلسفة اليونانية مستعيناً بذلك بالمنهج العقلي وحده، ومن مؤلفاته: (رسالة فصوص الحكم، السياسة المدنية، آراء المدينة الفاضلة) للمزيد: ينظر: (م. روزنتال: الموسوعة الفلسفية، مصدر سابق، ص325).

(**) يرى الفارابي، ان آلية تعاقب قوى النفس المختلفة على المحسوسات تتمثل بالآتي: يباشر الحس المحسوسات فتحصل صورها فيه ويؤديها الى الحس المشترك حتى تحصل فيه فيؤدي الحس المشترك تلك الصور الى التخيل، والتخيل الى قوة التمييز ليعمل التميز فيها تهذيباً وتنقيحاً ويؤديها الى العقل. ينظر: (مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص386.

الخالص، أي ان معرفة الأشياء المادية تتم بعد تحولها الى معقولات[1] وهذا ما يوحي الى تأثر (الفارابي) بآراء ارسطو التي تؤكد على أهمية الحواس في اكتساب المعرفة.

لم يقتصر تأثر (الفارابي) في آراءه بأرسطو فحسب بل راح يناغم نظرية افلاطون في المثل. فهو يرى ان الصور موجودة عند ((الله)) تعالى منذ الازل وان هذه الموجودات عند واجب الوجود[***]، فوجود الغير فائض عن وجود الواجب، ومن الواجب الوجود يصدر الكل، ومن تعلقه لذاته يصدر العالم، وعن الأول يفيض الوجود الثاني او العقل الاول، والوجود الثاني ليس متجسماً وليس بمادة فيعقل ذاته ويعقل الاول الواجب، فيلزم عنه وجود السماء الأولى وهو بما يعقل من الاول، فيلزم عنه وجود ثالث او العقل الثاني، وهكذا وصولاً الى العقل العاشر وهو العقل الفعال، وهو ما يسميه الفارابي بروح القُدس الذي يصل العالم العلوي بالعالم السفلي وهو المسبب لوجود الانفس الجزئية[2]. أي ان تحقق المعرفة الحسية مشروطة بانتقال العقل من حالة القوة الى حال الفعل، وهذا

---

(1) مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص386.

(***) واجب الوجود: وهو الذي يكون وجوده من ذاته ولا يحتاج الى شيء اصلاً: ((الجرجاني))، ((كما لا يمكن ان يكون وجوده من غيره او يكون وجود لسواه الاّ فائضاً عن وجوده)): ((ابن سينا))... والواجب الوجود بذاته عند الفارابي وابن سينا هو ((الله)) تعالى، وهو مبدأ الكل أي مبدأ جميع الموجودات بأعينها وانواعها. للمزيد: ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ط1، ج2، ذوي القربى للنشر، مطبعة سليما نزاده، قم، 1385هـ ص 541- 542.

(2) الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مصدر سابق، ص83.

الانتقال لا يكون بفعل الانسان نفسه ولكن بتأثير عقل آخر هو دائماً بالفعل وهو اعلى من العقل الانساني وهذا هو العقل الفعال. ووفق عملية اتصال العقل الانساني بالعقل الفعال يتحول الادراك الحسي الى ادراك عقلي ويحصل المعنى الكلي في النفس بعد ان كان في العقل الفعال، فالمعنى الكلي اذن يستخرجه العقل من الجزئيات وبطريق التجريد كما يفيض عليه من العقل الفعال، وبهذا يصنف (الفارابي) المعرفة الى ثلاثة انواع هي المعرفة الحسية والمعرفة العقلية والمعرفة الاشراقية التي مؤداها ان الحقائق تتجلى من العقل الفعال واهب الصور ولا تحصل الا بفيض من العقل الفعال، انها اشراقات تتنزل من هذا العقل على الانسان المتأمل المتحرر من قيود المادة فترتفع نفسه بذلك الى مرتبة الكائنات العلوية ويتحقق لها الاتصال بنور الانوار وتتم لها السعادة بادراك ما وراء الطبيعة[1].

يعتقد (الفارابي) ان السعادة تحدث نتيجة للجدل الصاعد بين النفس والعقل الفعال بحيث تصل النفس الى كمال الوجود ولا تحتاج في قوامها الى المادة، وفي جملة الجواهر المفارقة للمادة، ولكن دون ان تمتزج النفس بالعقل الفعال، وهذا الاتصال يتجاوز فيه مع (الاكستاسيس) او الجذب الذي قالت به المدرسة الاسكندرانية[*] فالاثنان يعتمدان على النظر والتأمل[1]، ومن هذا

(1) مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية الى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص386- 388.

(*) المدرسة الاسكندرانية: آخر المدارس الفلسفية اليونانية الكبرى، قامت على ايدي البطالسة في القرن (13ق.م) واستمرت الى القرن (16 ب.م) حين فتح العرب مصر. وامتازت في عهدها الاول بنزعة ادبية علمية ظهر فيها اقليدس وارشميدس، ثم غلبت عليها نزعة دينية فلسفية تحاول التوفيق بين المذاهب المختلفة، وسادت فيها نزعة صوفية، =

الموقف التوفيقي بين افلاطون وارسطو من جهة والرؤية الاسلامية من جهة اخرى تشكلت الرؤية الجمالية عند (الفارابي)، وارتبطت هذه الرؤية بالتصوف الروحاني المتجاوز للعالم المادي الذي يتحقق ضمن الارتقاء المعرفي (بدأ بالادراك الحسي إلى الادراك الفعلي الى المعرفة الاشراقية(**) التي تعد من اسمى الغايات التي ينشدها الانسان، فالفنان يرتبط بالعالم الحسي بحواس ترتبط بالجوانب الصوفية فيرتقي بالجزئيات الى الكليات)[2] أي ان ارتباط الفنان بالعالم الحسي ارتباط رافض للجزئيات، مدرك للكليات بالمعرفة الاشراقية.

= ومن اكثر ممثليها: افلوطين، فورفيوس، برقلس، يوحنا النحوي. ينظر: (مدكور، ابراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979، ص173).

(1) مدكور، ابراهيم: في الفلسفة الاسلامية، منهج وتطبيقه، ط2، المعارف، مصر، 1968، ص36- 44.

(**) المعرفة الاشراقية: ضرب من الالهام القائم على التصوف العقلي، وقد اختلف الباحثون حول قراءة هذا التعبير، فقالوا ((الحكمة المَشرقية)) نسبة الى اهل المشرق، وقالوا: ((الحكمة المُشرقية)) نسبة الى الاشراق. ولكن هذه الحكمة هي في نفس الوقت حكمة اشراقية تؤمن بفيض العالم الروحاني على العالم العقلي الانساني فيصبو الانسان بما يسيح عليه من عالم القدس ((عالماً معقولاً موازيا للعالم الموجود كله، مشاهداً لما هو الحسن المطلق والخير المطلق والجمال الحق)) وهذا الضرب من المعرفة هو الطريق الافضل لادراك الامور الغيبية والمسائل الروحانية، فالاشراق يجعل العالم الروحي كأنه مشاهد بالعيان، بل هو يفوق المشاهد البصرية وضوحاً ويقيناً)) للمزيد ينظر: (الحلو، عبده: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص222).

(2) محمد جمال، عبد العزيز: نظرية لشو عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص78.

ان المعرفة الحسية- وكما يرى الباحث- هي لازمة لتحقق المعرفة العقلية وان المعرفة العقلية لازمة لتحقق الاستعداد لتلقي الاشراق والانتقال من الحسي الى الروحي، من التشخيص الى التجريد.

اما (ابن سينا) (*) (980-1036م) **Ibn sina** فيرى ان العلم بالماهيات والحقائق لا يحصل دفعة واحدة بل ثمة درجات يمر بها وهي ما سماها بدرجات المعرفة وهي كالآتي:

أولاً: المعرفة الحسية او الادراك الحسي: وهي انما تتم على مستويين هما:

أ. احساس ظاهر: ويحصل بواسطة الحواس الخمس الظاهرة.

ب. أحساس باطن: وله مراكزه الخاصة في الدماغ(1).

ومن خلال نوعي الاحساس يحصل جدل في ادراك الصورة فالاحساس الظاهر هو ادراك صورة المحسوس الخارجي نتيجة انفعال يقع

(*) ابن سينا: فيلسوف وطبيب وعالم طبيعي وشاعر باسيا الوسطى، عاش في بخارى وايران، لعب دوراً كبيراً بين العرب وأوربا اذ قام بنشر التراث الفلسفي والعلمي القديم وخاصة تعاليم ارسطو، وقد قام ايضاً بالكثير لتدعيم التفكر العقلي ونشر العلم الطبيعي والرياضة، واحتفظ في فلسفته بكل من الاتجاهات المادية والمثالية عند ارسطو وانحرف في بعض الامور عن الارسطية نحو الافلاطونية الجديدة، وقد طور المنطق والفيزياء والميتافيزيقيا عن ارسطو واعتبر المادة علة تنوع الاشياء الجزئية وقد عارض التنجيم والخرافات. ينظر: (م، روزنتال: الموسوعة الفلسفية، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص8).

(1) الحلو، عبده: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والشر، بيروت، 1995، ص215.

على الحس من المحسوس، وان شروط حدوثه هو حضور المحسوس الخارجي عند عضو الحس وتأثيره فيه لان المؤثر الخارجي أساس في حدوث الاحساس الظاهر.

اما الاحساس الباطن فهو على خلاف ذلك كوننا نتخيل صور المحسوسات ونتذكرها في غياب المحسوسات ذاتها من دون وجود أي مؤثر خارجي، ودلالة ذلك الاحلام التي ترى في اثناء النوم حينما يكون عمل الحواس الظاهرة معطلاً ويكون عمل التخيل نشيطاً. وفي الوقت الذي يستلزم وجود الوسط بين المحسوسات الخارجية وبين اعضاء الحس ينتقل خلاله التأثير المحسوس الى عضو الحس، فانه لا يستلزم وجود مثل هذا الوسط في الحواس الباطنة لانها لا تدرك موضوعها عن بعد مثل البصر والسمع وما الى ذلك[1] أي ان الحواس الباطنة لا تنفعل مباشرة عن مؤثرات خارجية اذ ان موضوعها المباشر لا يوجد في الخارج كما يوجد موضوع الحواس الظاهرة، فالحواس الظاهرة لا تدرك صور المحسوسات الا عند حضورها، في حين ان الحواس الباطنة تدرك صور المحسوسات ولو كانت غائبة لان صور المحسوسات تكون حينئذ مخزونة عندها فلا تحتاج من ادراكها الى حضور المحسوسات، فموضوع الحواس الظاهرة هو صورة المحسوس غير المجردة عن المادة تجريداً تاماً لحضور مادة المحسوس عند الحواس، اما موضوع الحواس الباطنة فهو صورة المحسوس مجردة عن المادة تجريداً تاماً فلا يشترط حضور المادة في ادراكها، بيد انها غير مجردة تجريداً

(1) غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية (ابن سينا)، ط3 دار مكتبة الهلال، بيروت، 1981، ص132- 134.

تاماً عن لواحق المادة لان الصورة في الحواس الباطنة تكون وفق الصورة المحسوسة وعلى تقدير وتكييف ووضع ما(1).

ثانياً: المعرفة العقلية او الادراك العقلي: فهي ادراك الصورة الكلية المعبرة عن ماهية الموجودات، والعقل الذي اسماه (ابن سينا) بالقوة الناطقة- هو تلك القدرة على ادراك الصور الكلية المجردة عن المادة تمام التجريد.

ثالثاً: المعرفة الاشراقية: وهذه المعرفة انما تتم بفيض العالم الروحاني على العالم العقلي الانساني، فيصبح الانسان بما يفيض من عالم القدس ((عالماً معقولاً موازياً للعالم الموجود كله، شاهداً لما هو الحسن المطلق والخير المطلق والجمال الحق)).

يُستخلص من ذلك ان الادراك سواء أكان حسياً ام عقلياً يتناول الأشياء دون مادتها ولكن ادراك صور الأشياء المادية لا تصل إلى العقل الا بعد مرورها بمراتب التجريد(*) اذا وصلت الى العقل وصلت صورة كلية مجردة عن المادة تمام التجريد(2)، أي ان العقل هو القوة التي تأخذ الصور أخذاً مجرداً عن المادة من كل وجه وتعزرها عن كل كم وكيف وأين ووضع مادي(3)، ولو اقتصرت النفس على القوى الحيوانية من حس وخيال ووهم لما تمكنت من الانتقال من ادراك الجزئيات الى ادراك الكليات، واذن فهي لا تدرك الكلي الا من جهة اتصالها بالمبدأ الكلي الذي يفيض الوجود على الحياة ويخلق الاجناس في المادة ثم

(1) المصدر السابق، ص135- 136.

(*) مراتب التجريد عند (ابن سينا) اربع هي: مستوى الحواس- مستوى الخيال- مستوى الوهم- مستوى العقل.

(2) الحلو، عبده: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، مصدر سابق، ص223- 224.

(3) صليبا، جميل: من افلاطون الى ابن سينا، مصدر سابق، ص116.

يعكس بعد ذلك على الانسان فيملؤه ضياء تغربله المادة ويصطبغ الوجود بالوانه[1].

يرى الكاتب ان هناك مقاربة في الرؤية الجدلية عند (ابن سينا) مع الرؤية الجدلية عند (افلاطون) حيث الجدل الصاعد الذي يبدأ من المحسوس صعوداً الى المعقول او الاشراق. والذي يتحقق من خلاله الارتقاء المعرفي وهو وان تمركزت رؤيته الجدلية على التجريد الذي يحقق كمال الخير والجمال فانه لم يهمل الحسي الذي عدّه نقطة الانطلاق للوصول نحو هذا الكمال والذي يعد ضرورياً من اجل حصول عملية تلقي الاشراق من العقل الفعال، وإذاً هناك علاقة جدلية بين المشخص المادي- موضوع المعرفة- والمجرد الذي يرتبط بالعقل والاشراق، من دون وجود الجسد لا يمكن حصول التكامل، فالمادي يظهر بمستويات متباينة، حسي، ثم حسي باطن، ثم ماهية عقلية، اذ تحصل الملكة التي تمكِن الانسان من ان يتلقى الفيوضات الاشراقية، فهي حلقة متكاملة جدلية من الجسد الى المجرد.

اما (الغزالي) (**) (1095-1111م) **AlGazli**- الذي اتسمت فلسفته

(1) المصدر السابق، ص119- 120.

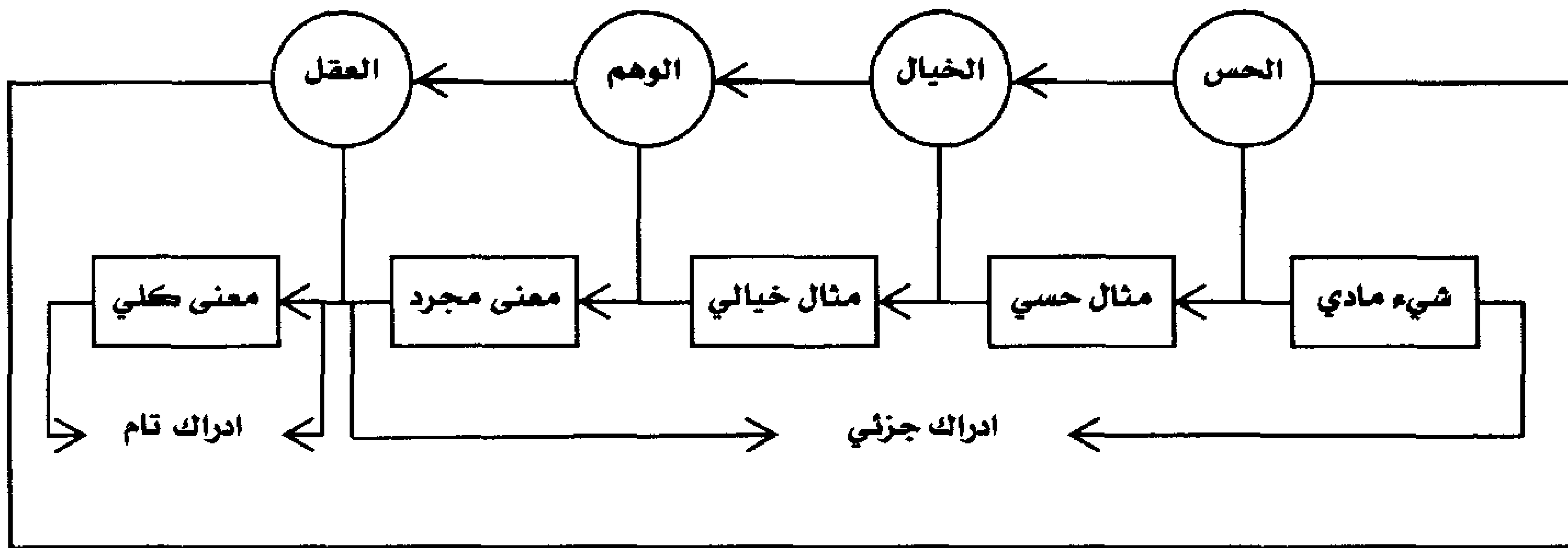
(**) الغزالي: ولد في مدينة طوس بخرسان واخذ الفقه من احمد بن محمد الرازكاني ثم عند عدد من المشايخ وانتقل الى جرجان ثم الى نيسابور ثم الى العراق، واتصل بالوزير السلجوقي، نظام الملك صاحب المدرسة النظامية، وعين الغزالي استاذاً فيها عام (484هـ، واقام في القدس ثم عاد الى طوس التي انقطع للعبادة فيها، الا ان فخر الدين بن نظام الملك طلب اليه التدريس في نيسابور فاجاب ثم عاد الى خلوته ولزم داره، وفيها كتب اهم مؤلفاته، ثم توفي ودفن في طوس، اما اشهر مؤلفاته:- احياء علوم الدين- تهافت الفلاسفة- ايها الولد- ينظر: (الكناني، عثمان ماهر: شعراء الصوفية، منشورات شركة صفوان ماهر للنشر والتوزيع، مطبعة الديواني، بغداد، 1988، ص26.

بالرؤية الصوفية واعتماد الشك أساساً في البحث عن حقائق الاشياء للوصول الى اليقين المطلق- فكان نهجه الجدلي مع النفس يقوم على أساس الشك المطلق في الحسيات والمعقولات نتيجة لاضطراب الأحوال الدينية واختلاف المذاهب وتباين الملل والنحل التي عاشها والقت ظلالها في نفسه[1]، وقد انتهى به الشك إلى ابتداع حوارية فيما بينه وبين المحسوسات تقوم على أساس الجدل بين المحسوسات والمعقولات، كان من نتائجها، عدم الثقة بالمحسوسات، كما ان الأدلة العقلية لم ترجع اليقين الى قلبه، إذ ليس في المعرفة العقلية ما يطرد الشك، لكنه لم يجد بداً امام الضرورات العقلية من الامتثال بقبولها ليس بتنظيم دليل وترتيب الكلام بل بنور يقذفه الله تعالى في الصدور، وهذا النور هو مفتاح المعارف عند الغزالي، لذلك فهو يرى وجود قضايا لا يمكن ادراكها على الفور من قبل العقل بل ((يحتاج الى ان يهز اعطافه ويستوري زناده وينبه عليه بالتنبيه كالنظريات، وانما ينبهه كلام الحكمة، فعند اشراق نور الحكمة يصير العقل مبصراً بالفعل بعد ان كان مبصراً بالقوة))[2].

يرى (الغزالي) في مجال اكتساب المعرفة، ان آلية ادراك الاشياء انما تتم وفق مراحل أربع متدرجة، تبدأ بالحس وتنتهي بالعقل مروراً بمرحلتي الخيال والوهم. والمعرفة المستحصلة وفق هذه الطريقة هي سلسلة من التجريدات المتتابعة تبدأ بالشيء ذاته ثم لا تلبث ان تنتهي به الى فكرة عقلية خالصة، ولهذا كانت مراتب المدركات مختلفة في التجريد.

(1) غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية (الغزالي)، ط3، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1981، ص39، 46.

(2) زقزوق، محمد حمدي: مقدمة في الفلسفة الاسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص64.



مخطط يبين آليات اشتغال الجدل عند الغزالي

فالمرحلة الاولى من التجريد يتحول فيها الشيء المادي الى صورة حسية (مثال حسي)، اما المرحلة الثانية فتنطلق من الخيال الذي يتلقف المثال الحسي ويجرده بعد تجريده الاول ويحوله الى مثال خيالي فيكون هذا التجريد بسبب ادراك الخيال اتم قليلاً وابلغ تحصيلاً وهو لا يحتاج الى المشاهدة بل يدرك مع الغيبوبة، أي ان الخيال بمقدوره ان يستغنى عن مشاهدة الاشياء وان يتمثلها في حال غيابها لكن ادراك الخيال يبقى مرتبطاً بشروط حتمية مثل الكم والكيف، لذا فهو لا يقف عند هذه المرحلة بل ينتقل الى مرحلة ثالثة هي: مرحلة الوهم التي يصبح بها التجريد اكمل من السابق بحيث يدرك المعنى المجرد عن اللواحق وغواش الاجسام ولكنه في نفس الوقت لا يرقى الى ادراك الكليات كونه لا يزال واقفاً عند حدود الجزئيات، لذا فان ادراك الكليات يحتاج الى مرحلة رابعة يسميها (الغزالي) مرتبة العقل التي يتحقق فيها التجريد الكامل عن جميع لواحق الاجسام[1].

يرتفع العقل عند (الغزالي) فوق المحسوس والعرضي ويتجلى بالحدس

(1) غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية (الغزالي)، مصدر سابق، ص72- 74.

الذي يرى فيه انه معرفة مباشرة تقع لصفاء الذهن فتذعن النفس لقبوله والتصديق به بحيث لا يمكن التشكيك فيه[1] وبذلك يضيف (الغزالي) نوعاً آخر من المعرفة وهي المعرفة بالمكاشفة[*] التي تدرك بالقلب والذي يزول به الغطاء حتى وضوح الحق[2]. وبذلك وضع (الغزالي) ثقته بالبصيرة ونور القلب، فالبصيرة الباطنة اقوى من البصر الظاهر، والقلب اشد ادراكاً من العين، وجمال المعاني المدركه بالعقل اعظم من جمال الصورة الظاهرة للابصار، فلذة القلب تكون فيما يدركه من الامور الالهية التي تجل عن ادراكها الحواس[3]، ولذا فان الجمال الموجود في غير المحسوسات هو جمال مطلق ذلك لأنه لا يدرك بالحواس وانما بنور البصيرة الباطنة خلاف المحسوسات التي تدرك بالحواس والتي تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء اكانت بصرية ام سمعية وما الى ذلك وتمثل الجمال الظاهر المرئي الذي يتوقف على محدودية الادراك، وبذلك يكون جمالها نسبياً، فالقلب اذن هو الوجدان وهو قوة ادراك الجمال في المعنويات، وقد

(1) الشيباني، عمر التومي: مقدمة في الفلسفة الاسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص177.

(*) المكاشفة: الكشف: من مصاديقه الالهام: وهو العلم الذي يقع في القلب بطريق الفيض من غير استدلال ولا نظر بل بنور يقذفه الله في الصدور (الغزالي)، وسبيله ان يطهر الانسان قلبه من الشواغل الحسية وان يحضر الهمة مع الارادة الصادقة وان يتعرض للنفحات الالهية، للمزيد: ينظر (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، مصدر سابق، ص230.

(2) الموسوي، موسى: من الكندي الى ابن رشد، ط2، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، 1977، ص172.

(3) الغزالي، ابو حامد: احياء علوم الدين، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، 1939، ص307.

ميّز (الغزالي) بين القلب والعقل، وهو يرى ان المعقولات تولد في العقل وان هذه اللذة مرجعها جمال المعقول، وفي ضوء ذلك فرق بين جمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التي يكتشفها الوجدان، وينتهي (الغزالي) في نظريته الجمالية الى وجود ظواهر جمالية ثلاث هي: ظاهرة جمالية حسية، ظاهرة جمالية عقلية، ظاهرة جمالية وجدانية(1).

إذا فالرؤية الجدلية الجمالية- وكما يرى الباحث- عند الغزالي تنضوي تحت مفهوم الحقيقة الصوفية(*) التي لا يمكن ادراكها بالحواس او الوصول اليها بالبرهان المنطقي وانما في الحدس(**) الباطني او البصيرة، حيث تستمد وجودها من وجود الله (عزوجل)، وهي رؤية تجريدية تعتمدها فلسفة الغزالي أساساً للادراك الجمالي للاشياء.

في حين ان (ابن رشد)(*) (1126-1198م) **Ibn Roshd**- الذي تميز

(1) ابو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2008، ص26.

(*) الحقيقة الصوفية: وهي عند العلماء الوضعيين مرادفة للحقائق الغيبية، وهي التي تجاوز عالم الظواهر. ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، مصدر سابق، ص748).

(**) الحدس: (intuition): اطلاع النفس المباشر على كشف الذهن عن بعض الحقائق بوحي مفاجئ لا على سبيل القياس او على سبيل الاستقراء او الاستنتاج ولكن على سبيل المشاهدة التي ينبلج فيها الحق انبلاجاً. للمزيد ينظر: (صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، مصدر سابق، ص454).

(*) ابن رشد: ولد في قرطبة في بيت ورث الفقه كابراً عن كابر وقد كلف من قبل الامير ابي يعقوب يوسف بشرح مذهب اسطو، وقد قام بذلك على نمط لم يسبق اليه فأورث الانسانية علم ارسطو كاملاً، وكان الى جانب هذا فقيهاً وطبيباً. وقد تولى القضاء في =

نهجه الفلسفي بالبحث في الالهيات والماورائيات، متخذاً من النظرة الموضوعية اساساً في البحث عن الحقيقة وبضمنها حقيقة الاتصال الوثيق بين الشريعة الاسلامية والحكمة (الفلسفة)- فينطلق في رؤيته الجدلية بالتعارض مع فلسفة المتكلمين التي تؤمن بحدوث المادة، وبوجود خالق مطلق التصرف في الكون ومنفصل عنه ومدبر له، وهو يرى في ذلك رأي ارسطو، حيث ان كل فعل يُفضي الى خلق شيء انما هو عبارة عن حركة. والحركة تقتضي سبباً لتحركه ويتم فيه بواسطتها فعل الخلق، وهذا الشيء هو في رأيه المادة الاصلية التي صنعت الكائنات منها وهي ضرب من الافتراض لابد منه ولا غنى. وعليه يكون كل جسم ابدياً بسبب مادته، أي انه لا يتلاشى ابداً لأن مادته لا تتلاشى ابداً وكل امر يمكن انتقاله من حيز القوة الى حيز الفعل لابد له من هذا الانتقال والا حدث فراغ ووقوف في الكون، وعلى ذلك تكون الحركة مستمرة في العالم ولولاها لما حدثت التحولات المتتالية الواجبة لخلق العالم، بل لما حدث شيء قط، وبناءً عليه وكما يرى (ابن رشد) فالمحرك الأول الذي هو مصدر القوة والفعل ((أي الخالق سبحانه وتعالى)) يكون غير مختار في فعله[1].

يعتقد (ابن رشد) بقدم العالم وازليته وان العالم (لم يزل موجوداً مع الله

=

اشبيليه عام (1169م) وفي قرطبة بعد ذلك، ولما صار ابو يعقوب يوسف خليفة اتخذه لنفسه طبيباً عام (1182م) ثم تولى بعدها القضاء في مسقط رأسه مرة اخرى غير ان الايام تنكرت له وحل السخط بالفلاسفة فصارت كتبهم تحرق بالنار، وفي اثرها ابعد ابن رشد وهو في شيخوخته الى اليسانه قريباً من قرطبة. ومات في مراكش عاصمة المملكة. ينظر: (ي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة في الاسلام، نقله الى العربية: محمد عبد الهادي، مطبعة الجنة للتأليف والترجمة والنشر، ب ت، ص257).

(1) انطون، فرح: ابن رشد وفلسفته، ط2، تقديم: طيّب تيزيني، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، 2001م، ص98-99.

تعالى ومعلولاً له، ومساوقاً له غير متأخر عنه بالزمان مساوقة المعلول للعلة ومساوقة النور للشمس، وان تقدم الباري عليه كتقدم العلة على المعلول وهو تقدم بالذات (الرتبة لا بالزمان)[1].

ينطلق (ابن رشد)- في علاقة الانسان بالخالق- من آراء ارسطو حيث يرى ان هناك في الكون عقلين: عقل فاعل وعقل منفعل، فالعقل الفاعل هو عقل مجرد ومستقل عن جسم الانسان وهو عقل عام غير قابل بالامتزاج بالمادة، واما العقل المنفعل فهو عقل خاص قابل للفناء شأنه في ذلك شأن باقي قوى النفس، وانما يقع العلم والمعرفة باتحاد هذين العقلين ذلك ان العقل المنفعل يميل دائماً بالاتحاد بالعقل الفاعل تكون نتيجته حلول العقل المكتسب، بيد ان النفس البشرية قد تتحد بالعقل العام اشد من هذا فيكون هذا الاتحاد عبارة عن امتزاج النفس بالعقل القديم الازلي امتزاجاً جدياً ولا يتم هذا الاتحاد بواسطة العقل الاكتسابي الذي تكمن وظيفته بايصال الاتحاد الى حرم الخالق الازلي دون ان يدغمه به، واما ادغامه وايصاله به فلا تتم الا بطريق العلم الذي هو الطريق الوحيد لتحقيق الاتصال بين الخالق والمخلوق ولا يكون ذلك الا من خلال انقطاع الانسان الى الدرس والبحث والتنقيب وطرق حجب الاسرار التي تكتنف الكون فاذا ما تحقق ذلك وجد الانسان نفسه وجهاً لوجه امام الحقيقة الأبدية[2].

وفيما يتعلق بنظرية الفيض (الصدور) فان (ابن رشد) ينتقد القائلين لهذه

(1) بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفية، ج1، مصدر سابق، ص31.

(2) انطون، فرح: ابن رشد وفلسفته، مصدر سابق، ص100-101.

النظرية ومنهم الفارابي وابن سينا، وخصوصاً صدور الواحد عن الواحد وهو يرى ان هذه النظرية لا تقوم على مقدمات يقينيه بل هي ظنية[1].

يرى (ابن رشد) ان النفس وان كانت صورة للبدن، فانها تعد جوهراً روحياً قائماً بذاته لا ينقسم باقسام الجسم، من جهة اخرى يرى انها لا تفيض من العقل الفعال (واهب الصور) كما يرى من سبقه من فلاسفة الاسلام، لان الله تعالى وحده هو من خلق جميع الكائنات روحية كانت ام مادية خلقاً مباشراً ومن دون توسط[2].

كما يرى (ابن رشد) ارتباط المعرفة بالتجربة الحسية، فمن خلال الحس ندرك الصور من حيث هي شخصية أي بوصفها متمثلة في مادة (هيولي) فنحن مثلاً لا يمكننا ادراك اللون الاحمر وحده بدون الشيء الملون بهذا اللون. أي اننا (لا نقدر ان نتخيل المحسوسات مجردة عن الهيولي وانما ندركها في هيولي وهي الجهة التي بها تشخصت)، أي ان ما ينشأ في عقولنا من تصورات او معقولات انما يكون قد تم تحصيله عن طريق التجربة: ((التجربة انما تكون بالاحساس اولاً، التخيل ثانياً، واذا كان ذلك كذلك فهذه المعقولات اذاً مضطرة في وجودها الى الحس والتخيل فهي ضرورة حادثة بحدوثها وفاسدة بفساد التخيل))[3]، فهو لا يعتمد الحس والتخيل اساساً في جعل الانسان انساناً بالمعنى الحقيقي من دون

---

(1) ابن رشد: تهافت التهافت، قدم له وعلق حواشيه: صلاح الدين الهواري، شركة ابناء شريف الانصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، المطبعة المصرية، 2006م، ص177.

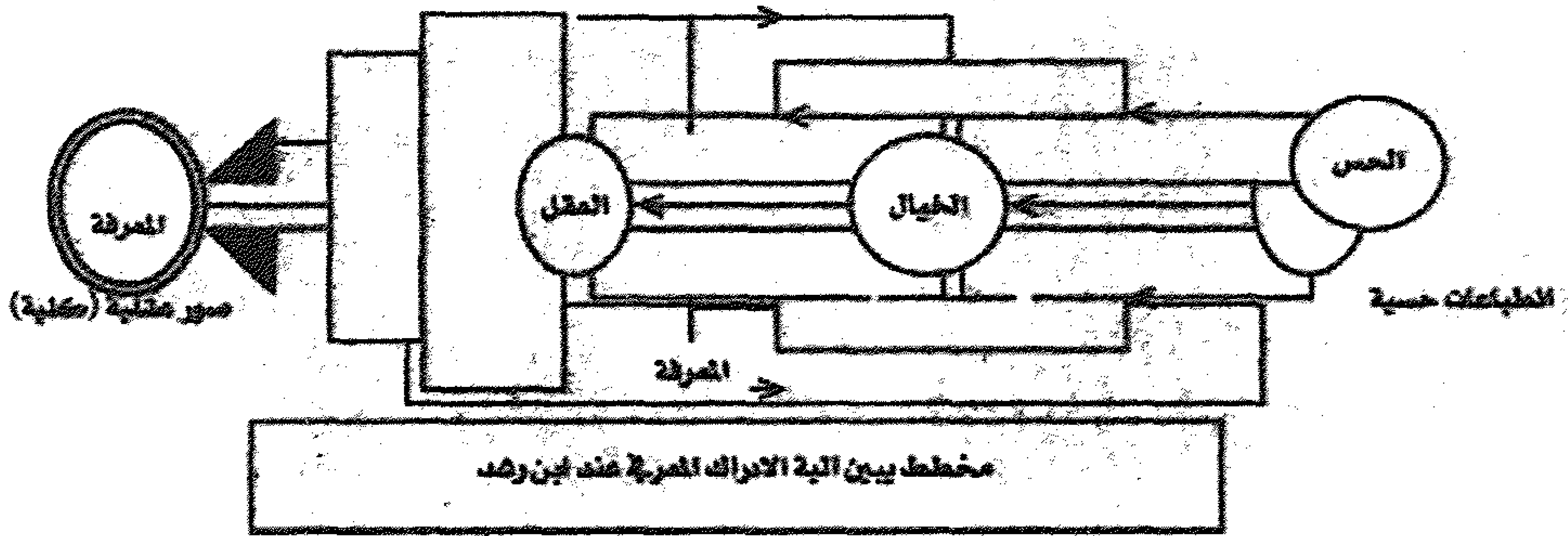
(2) قاسم، محمود: في النفس والعقل، ط2، القاهرة، 1962، ص156.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، تحقيق، احمد فؤاد الاهواني، النهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص70.

وجود العقل فالعقل هو الذي يميز الانسان عن بقية الكائنات الاخرى من خلال قوته التي يدرك من خلالها المعاني المجردة من الهيولي أي الكليات من الجزئيات ويركب بعضها الى بعض ويستنبط بعضها عن البعض الآخر[1].

يجد الكاتب ان (ابن رشد) انما تقوم رؤيته الجدلية في المعرفة على النزعة العقلية المحضة، فاكتساب المعرفة وادراكها انما يكون على اساس الارتقاء من مستوى المحسوس الى مستوى التجريد او الصور العقلية، وفق مراتب معرفية متصاعدة تبدأ بمرتبة الحس وتنتهي بمرحلة العقل الذي هو بذاته يحتكم بسير العملية برمتها من خلال التناسق الآلي مع العنصرين الآخرين (الحس-الخيال) أي ان سلم الارتقاء المعرفي هذا يبدأ بادراك الجزئيات ثم يرتقي الى ادراك الكليات ومن عملية منهجية من قبل العقل.

ويوضح الكاتب في المخطط ادناه عملية الادراك المعرفي عند ابن رشد:



مخطط يبين الية الادراك المعرفي عند ابن رشد

من خلال الترابط الوظيفي بين عناصر الادراك المعرفي الثلاث (الحس- الخيال- العقل)، يستشف الكاتب ان (ابن رشد) دمج بين المحسوس والمجرد لدرجة هيمنة المجرد لا المحسوس.

---

(1) المصدر السابق، ص68.

يـخلص الكاتـب الى ان النزعـة التجريديـة هيمنـت علـى البنيـة الفكريـة الإسلامية إلا انها بدأت بالتجريد انطلاقاً من النص المقدس لـدى الفقيـه الـذي يعمل على توظيفه من خلال انطباقه على الأحكام الجزئية كأحكام فقهية، ثم إلى التجريد العقلي لدى المتكلمين الذين يهيمن على منهجهم القياسي طابع بيـاني للعقل فيه دور كبير في الاستدلال رغم قربه من الفقه الا انه يتجاوزه بما فيه مـن آراء تعتمد العقل في استنباط أفكاره وأقيسته الجدلية، لكـن الأمـر يأخـذ منحـى اوسع في حركته نحو المجرد من خلال المنهج ألبرهاني لدى فلاسفة الإسلام الذين يُغَلبون العقل على سواه باعتمادهم الأدلـة البرهانيـة للوصـول إلى مقاصـدهم، وهي خطوة أكثر تجريد مما لدى المـتكلمين، إلا إنهـا أكثـر دقـة باعتمادهـا علـى القياس البرهاني، لكن التجريد يزداد عمقاً كممارسـة ونظريـة لـدى المتصـوفة الذين رغم انطلاقهـم مـن التجربـة الصـوفية إلا إنهـا تجربـة فرديـة في منهجهـا ورؤيتها التي لا يمكن التعبير عنها إلا بلغة مجازية مما يجعل منها تجربة ذوقية رفيعة غير مطابقة للواقع، تعتمد الرمز والذوق في بناء معارفها الحدسية الاشراقية.

المبحث الرابع

التشخيص والتجريد في الفن الإسلامي

أولاً: المنطلقات الفكرية في الفن الإسلامي:

أ- منطلق التوحيد

ب- منطلق الوحدة

ج- منطلق الحركة

ثانياً: ظلال العقيدة الإسلامية على الفن الاسلامي

ثالثاً: التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي

أولاً: المنطلقات الفكرية في الفن الإسلامي

نزعت الفنون القديمة التي سبقت الاسلام الى الاقتباس من أفكار حضاراتها الفلسفية ومعتقداتها الدينية (الروحية)، وعملت على ترجمة تلك الأفكار من خلال التصوير والنحت وما إلى ذلك من أصناف الفنون، ولهذا كانت تلك الفنون تمثل طابعاً مقدساً، بل أصبح الاهتمام بها من حيث الشكل والابداع يعبر عن الولاء والانتماء لتلك الديانات، ولعل الأنماط الكلاسيكية التي افرزتها الفنون الكلاسيكية الوثنية ومما تلاها من الفنون البيزنطية والساسانية تعبر عن ذلك الاتجاه بخلاف البيئة العربية في ظل الاسلام الذي رأى أول الأمر تشدداً في النظر الى التصوير وما شاكله من الفنون، اذ حرص الاسلام على ان لا

يكون بين العابد ومعبوده شاغل من رسوم وتصاوير[1]، وهو لم يكن كغيره من الأديان التي تحددها الطقوس والواجبات، بل كانت عقيدة تكامل فيها بناء شامل للكون والانسان وللدارين الأولى والآخرة، وانطبعت به جميع النشاطات الانسانية الحضارية في المجتمعات الاسلامية، ومن هذا البناء المعرفي الشامل الموحد تنبثق الفنون الاسلامية بجماليتها التي تنظمها الوحدة في التنوع كمظهر للمعرفة الاسلامية[2].

ويبقى الجدل قائماً حول نشأة الفن الإسلامي وأصالته بين المفكرين ومؤرخي تاريخ الحضارات الإنسانية. فالكسندر بابادوبولو يطرح تساؤلات عديدة حول نشأة الفن الإسلامي بما يثير الجدل في الأوساط الثقافية والفنية. فهو لا يعد كل ما أنتج في البلاد الإسلامية هو فن اسلامي محض، فقد يكون المنتج الفني من ممارسة افراد غير مسلمين او ممن خضعت بلادهم للاسلام. ويؤكد ذلك بقوله: ان الاعمال المنجزة في القرون الأولى كانت بيزنطية من حيث جماليتها او منجزة بأيادي يونانيين او مسيحيين سوريين مثل الجداريات والفسيفساء التي تزيّن مساجد سوريا وقصورها في القرن الثامن الميلادي[3]، ومن المحتمل ان تكون جمالية الرسم الإسلامي تكونت على يد فنانين مسيحيين او حديثي العهد بالاسلام من سوريا وبلاد ما بين النهرين او مصر ممن كانوا يرغبون- من اجل العيش الآمن- في الالتزام بالشريعة الإسلامية، خاصة ما

(1) مراد، بركات محمد، الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 180.

(2) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، ط: 1، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: 1991، ص: 49.

(3) بابا دوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1979، ص: 23.

يحرم تمثيل الكائنات الحية وذلك عند انجاز اعمال لحساب أشخاص مسلمين، فألواح الفسيفساء في قبة الصخرة بالقدس والمسجد الأموي بدمشق، هي من انجاز فنانين بيزنطيين من القرنين السابع والثامن والتي تتميز بجمالية صرفة[1].

يجسد رتشارد آتنغهاوزن الموقف ذاته اذ يرى ان الفن الإسلامي قد نشأ من أصول شتى وتضمن عناصر حضارية عديدة وعندما طوّر المسلمون فنهم بذلوا مساعي كبيرة لاستبعاد آثار رموز الأديان السابقة على الاسلام، وكانت هناك أساليب ووسائل متعددة تعبر بها العقيدة الجديدة عن انتصارها، غير ان هذا التعبير لم يكن ليتم باتخاذ أي رمز ظاهر للأديان التي حل محلها الاسلام في البلاد التي دخلها، كرمزي الصليب وموقد النار[2]، وهو يرى ان التصوير العربي يجد ذاته مشتق الى مدى واسع من الفنون التصويرية الكلاسيكية المتأخرة، وان مثل هذا الأصل لا ينطبق على التصاميم التي كانت تحذو حذو النماذج الهيلنستية او الرومانية او البيزنطية[*] حسب بل وحتى على النماذج ذات

---

(1) بابا دوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، مصدر سابق، ص: 29.

(2) شاخت (و) بوزوث: تراث الاسلام، ط2، ج1، ترجمة، محمد زهير السمهوري وآخرين، تعليق وتحقيق: شاكر مصطفى، سلسلة عالم المعرفة (8)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1988، ص: 431.

(*) انتشر الفن البيزنطي في الولايات الشرقية من الإمبراطورية الرومانية حينما دب الشقاق السياسي والديني بين أمراء الإمبراطورية، تأثر بالأساليب المحلية التي كانت سائدة في تلك الولايات (مصر وسوريا والعراق وبلاد الشام)، واستمر وازدهر باعتراف الإمبراطور قسطنطين بالديانة المسيحية كدين رسمي للدولة، لذا نجده يغلب عليه الصبغة الدينية وتأثرت العمارة في العصر البيزنطي بنمط الرومان في بناء القصور والحمامات والكنائس، فقد لجأ الأسلوب البيزنطي إلى تخطيط الكنائس على هيئة صليب وتغطية الأسقف =

الصفات الشرقية كالنماذج الساسانية اذ كانت تمثل الفن الكلاسيكي المتأخر[1] وبعد تطور امتد ستة قرون أصبح العالم العربي في دائرة التأثير الكلاسيكي البيزنطي في نهجه الخاص بالأشياء، وتحقق ذلك عن طريق التمسك بانماط التصاوير البيزنطية وبمظاهر عدّة من الاسلوب البيزنطي، في نفس الوقت الذي تم تكيفها فيه لطريقة الحياة العربية الاسلامية، وهذه العملية تتضح بصفة خاصة في حالة النصوص الاغريقية التي ترجمت الى العربية والتي كانت تتوفر لها مخطوطات بيزنطية مزوقة برسوم اشخاص[2].

ان اعتبار الفن الاسلامي صورة متأخرة لفنون الحضارات القديمة وخاصة الفن البيزنطي والساساني، امر استنكره (مرزوق)، وهو يرى ان هذه الآراء انما هي اجحاف بحق الفن الاسلامي وانكار لشخصيته وتجني على هويته الأنسانية. فالفن الاسلامي قد استمد روحه من الدين الاسلامي الحنيف واستمد جسمه

= بالقباب، كما تأثرت العمارة البيزنطية من جهة اخرى بالمؤثرات الشرقية في بعض التفاصيل الداخلية. وبانتشار المسيحية بدأ الفنانون البيزنطيون بتصوير ونحت صور للقديسين والسيد المسيح (عليه السلام)، ومع ذلك فقد استمدت تيجان الأعمدة البيزنطية اسلوب تزينها من الاسلوب الروماني. وقد تطور فن التصوير في العصر البيزنطي وذلك بسبب استخدام التصوير الجداري (الفرسك) والموزائيك الذي عالجوا فيه موضوعات دينية اتصلت بحياة القدسيين. ومن خصائص التصوير البيزنطي، الوحدة الشاخصة إلى الامام والهالات التي فوق الرؤوس. ينظر: (الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، ط1، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1990، ص: 129-130.

(1) آتنغها وزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، ترجمة، عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الإعلام، بغداد، 1974، ص:185.

(2) آتنغها وزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 67.

من تراث الحضارات التي سبقت الاسلام، فانتقى من هذا التراث ما يلائمه لابراز روحه ثم اخذ يتمثل هذه العناصر التي اختارها، وهو مع الزمن اخذ يبتعد عن تلك المصادر التي استمد منها كيانه المادي ثم راح بدوره يُخرج ذلك التراث القديم الذي ورثه واستفاد به في صورة جديدة قد يصعب التعرف منها على المنابع التي استمدت منها اجزاءها[1].

غير ان كثيراً من الباحثين في تاريخ الفن الاسلامي وفلسفته من العرب والمستشرقين امثال (غاية) و(كريزويل) و(بريون) و(مارسيه)، ذهبوا الى الرأي الذي يسّلم بمسألة التأثير والتأثر بين الفن الاسلامي ومما سبقه من الفنون، وهم يرون ان هذا الفن ورث مظاهر الفنون والعمارة التي كانت سائدة في بلاد الشام وهي الساسانية والبيزنطية. وبذلك يحاول (مارسيه) ان يكون منصفاً فيقول: ((ليست شخصية الفن الإسلامي موضوع جدل، الا انه وهو آخر وليد من عالمنا القديم لابد ان يكون مديناً بالكثير للفنون التي سبقته ولما كان مهداً لفنون آسيا الغربية، التي شهدت ازدهار أكثر الحضارات أهمية، فقد جنى من تراثها ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر ثم اعطى هذه العناصر طابعه الخاص باعطائها وجهاً جديداً لا يمكن به التعرف الى أصوله، بهذا الفن ان يمر مائة عام من الزمان لكي يترسخ في اعمال لم يعد بالإمكان نسبتها للفنون القديمة التي أغنته. وعلى مر القرون كان يبتعد أكثر فأكثر عن المؤثرات التي احاطت بمقدمه الى العالم))[2].

---

(1) مرزوق، محمد عبدالعزيز: الفن الاسلامي: تاريخه وخصائصه، جامعة بغداد، مطبعة اسعد، بغداد، 1965، ص: 9.

(2) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 169-170.

ويجد الكاتب ان ظاهرة تأثر الحضارات والفنون بعضها بالبعض الآخر لم تكن بالظاهرة المستهجنة، ذلك ان الحضارات الانسانية عمومها لم تكن وليدة رحم حضاري واحد، بل كانت نتيجة لسلسة التواصل الفكري بين الشعوب عبر التاريخ والتي فرضتها في بعض الأحيان ضرورات الحياة ومقتضياتها التي ادت بالتالي إلى التلاقح الفكري بين تلك الحضارات، فكانت الحضارة السابقة تعد نقطة الانطلاق للحضارة التي تلتها، فلا غرو ان يتأثر الفن الاسلامي بفنون الحضارت الأخرى، شأنه في ذلك شأن تلك الحضارات لكنه استطاع ان يتفرد في اسلوبه الفني بخصوصية ميزته عن سائر الفنون نتيجة للتواشح المتين بين ذهنية الفنان وبين روح العقيدة الاسلامية التي غالباً ما كانت ترسم له خطاه وتحدد له منهجية عمله الفني.

وقد يكون انطلاقة الفن الإسلامي من البلد الذي بزغت فيه اول ما بزغت تلك الروح الكامنة وراءه اذ اتخذ النبي محمد (ﷺ) المسجد النبوي الشريف مكاناً عاماً يجتمع فيه بالمسلمين من اجل اقامة شعائر الدين الجديد وللتشاور في شؤون الدنيا.

اختلف المسجد في هدفه عن معابد الأديان السابقة، فقد كانت هذه المعابد والكنائس أماكن للعبادة فحسب ولا يشهدها الا الكهنة المتنفذين. بل يخلو المسجد من ما يسمى بالهيكل وقدس الأقداس الذي نال حضوة عظيمة من القدسية حيث انه محط تمثال المعبود، فهناك المحراب الذي يعد دلالة أشارية ونقطة تحدد اتجاه المسلمين نحو العبادة[1]. فالمسجد اذا هو المظهر المكاني لمنطلقات الفكر الإسلامي، في التوحيد حيث يدعو المسلمين من خلال هتاف الله اكبر، وفي

(1) مرزوق، محمد عبد العزيز، الفن الإسلامي، مصدر سابق، ص: 11.

الوحدة حيث تتأكد وحدة المسلمين وروح الاجتماع على شكل ممارسة عبادية حياتية، وفي الحركة حيث يسعى الناس الى المسجد للتفكر والعبادة وتعميق الروابط الروحية والاجتماعية(1). ومن هذا يمكن تحديد منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي بمنطلقات ثلاثة هي:

أ. منطلق التوحيد.

ب. منطلق الوحدة.

ج. منطلق الحركة.

أ. منطلق التوحيد:

تمثل المعبود في الأديان القديمة المختلفة بالقوة القادرة على تحقيق الخير للناس من اجل استمرار وجودهم، فكانت عبادة الالهة الأم والبقرة ثم عبادة الكواكب والقمر، ثم اتجهت العبادة الى كل ما هو غيبي، فكان ثمة اله للسماء (آنو) واله للأرض (انليل)، ثم ارتقت الى فكرة اله السماء والأرض (إيل). واذا كان الاسلام قد دعا الى الايمان باله إبراهيم (عليه السلام). فلئنّ الله تعالى لم يكن مجرد معبود، بل كان القوة المطلقة والمثل الأعلى والسبب الأساس للوجود(2) ﴿ هُوَ ٱلْأَوَّلُ وَٱلْآخِرُ وَٱلظَّٰهِرُ وَٱلْبَاطِنُ ۖ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾(3). وهذه كانت من أولويات ما دعت اليه الفلسفة الاسلامية، اذ كانت غايتها التوحيد الذي يتجسد

(1) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 61.

(2) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1998، ص: 11.

(3) سورة الحديد، الآية: 3.

بالقسم الأول في الشهادة: (اشهد ان لا اله الا الله)، والتوازن والانسجام والتناسب بين السماوي والأرضي في لفظ الشهادتين يستند اليها الاحساس الجمالي، واما القسم الآخر منها: (اشهد ان محمداً رسول الله) فهو يحمل استمرار السماوي في الأرضي ويجعل العلاقة الجمالية نابعة من كونها فكرية وواقعية معاً.... وان ادراك جمال الطبيعة يرتقي بالمرء الى ادراك الكلي المطلق الجمال، وهذا بدوره يقوده الى ادراك تجليات المطلق الجمال في الطبيعة، والإدراك في الحالتين يكون عبر عملية توحيدية تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال، وبهذه التوجهات الروحية نحو الكلي وجماله المطلق تنتفي التعددية الالهية ويحل محلها التنوع والتوزيع الهارموني الذي تندمج فيه المتعددات في كلي واحد يفيض جماله الكلي على الخلق، ومفهوم الجمال الإسلامي لا يخرج عن مديات هذه العلاقة، وما فيه من غنى وتنوع هو تجليات يفيض بها العقل الإنساني الذي هو فيض جمالي عن الحق المطلق الجمال[1]، وهذا ما يؤكده الفلاسفة المسلمون في آرائهم الجمالية، فالفارابي اعتمد التأمل العقلي والذات المعرّفة الميتافيزيقية أساساً في مفاهيمه الجمالية الصوفية، هذه الذات تعد عنده من أسمى الغايات التي ينشدها الانسان والتي لا تبلغها إلا النفوس الطاهرة التي تستطيع بقداستها من اختراق الحجب لتتجاوز الواقع الى العالم الحقيقي[2]، اما التوحيدي فيبحث عن الصورة في الماهية، وهذا البحث الحدسي موضوعه المطلق المثبت في ماهية

---

(1) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، مصدر سابق، ص: 24.

(2) الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الاسلامي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985، ص: 173.

الصورة وهو الله عز وجل، وهو يقول في ذلك[1]: ((وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد ولا تدعو الى عبادته والاعتراف بوحدانية والقيام بحقوقه أو المصير الى كنفه والصبر على قضائه والتسليم لأمره))[2]، ويرى ابن سينا ان الجمال الاسمى هو الجمال الإلهي الذي يدرك بالحدس بتجاوزه المعرفة الحسية والخيالية الواهمة[3]، في حين يتخذ الغزالي من الحدس الصوفي- الذي يستند الى المد الإلهي النوراني- أساساً لإدراك الجمال، فالقلب اشد ادراكاً للجمال من العين[4]، وهو بذلك يربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكأن الجمالات الجزئية سواء أكانت عقلية أم حسية انما تشارك في تجلي الجمال الالهي لأنها أثر من آثاره، وهذا الرأي يعود بنا الى افلاطون حينما ربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات[5].

على ان الارتقاء من الجمال المحسوس الجزئي الى الكلي المجرد عبر فكرة التوحيد هي حقيقة يقر بها الوجدان الإنساني وتظهر في موروثات القول، فالجمال ليس أحساساً باللذة الحسية الأرضية فحسب، وانما هو أحساس صاعد نحو الأعلى، اذا فالعناصر الجمالية وتشكلاتها في الكون وفي الأشياء هي في حقيقتها نظم سيميولوجية تشير الى الجمال نفسه، فليس هناك جمال قائم بذاته

(1) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 149.

(2) التوحيدي، ابوحيان: الامتاع المؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939، ج3، ص135.

(3) مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاسلامية، مصدر سابق، ص: 487.

(4) كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق، ص287.

(5) ابو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال، مصدر سابق، ص: 26.

معزول عن دلالته أو مفصول عن اتجاهه الاشاري ونسقه، وكل الجمالات في الكون قائمة بغيرها في اطار المفهوم الاسلامي للوجود، ومن الحق واجب الوجود بنفسه او المثل الأعلى، ينطلق الخلق واجب الوجود بغيره، أي من الله تعالى، ومن الخلق تنطلق الممكنات في الفنون والصنائع[1]، وقد عاش الفنان المسلم تجربة التوحيد من خلال فنه، فهو من خلال تجربته الابداعية يكشف عن التوحيد كقضية شخصية عن طريق تجريده للاشياء من تجسيماتها، وتصويرها خطوطاً ومسارات، وكلا النوعين من الرؤية الفنية ينبع من رؤية معرفية يتبعها الفنان للوصول الى التوحيد لذا فليس غريباً ان يعبر فن الارابسيك او الخط او الزخارف الهندسية التجريدية مثلاً عن مضمون الاسلام الروحي المتمثل بالتوحيد[2].

ب. الوحدة:

يشير مفهوم الوحدة في النظام الكوني الى تمام الجمال في المخلوقات وبرهان صدورها عن الواحد المطلق، ولا شك انه لا يصدر عن الواحد الا وحدة في كل المتعددات، وحدة في الكثرة، وأسس الجمال في هذا النظام تقوم على التوازن والتجاذب والتناسب والانسجام والروح، فهناك نظام كلي مشترك ينظم العلاقات من دقائق الأشياء إلى أعظمها، في الذرة وفي المجتمع وفي الكون، انه ناظم اسروي بما فيه من علاقات الجذب التي تجمع الاطراف الى المركز، ... والوحدة في نظام الخلق منتجة لوحدة نستقرئها في كل

---

(1) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، مصدر سابق، ص: 24-25.

(2) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 10.

الموجودات، ووحدة النظام الكوني بنفسها هي فيض الواحد الأحد الكلي، الجمال ﴿ ٱلَّذِىٓ أَحۡسَنَ كُلَّ شَىۡءٍ خَلَقَهُۥ ﴾[1].

اختص الانسان وحده بوعي جمالي يجعله موضوعاً وذاتاً، فهو كموضوع جزء من نظام جمالي واحد، وكذات قادر على ان: يأخذ بواسطة وعيه الجمالي وفكره موقفاً خارج العالم، وعلى امتلاك القدرة في التصور على القيام بالتراجع الكافي من اجل تأمل النسق الجمالي في موضوعات العالم[2].

وقد كان هذا المنطلق الفكري والروحي وازعاً للفنان المسلم لأن يجعل فنه يحمل طابعاً موحداً على مدى العصور وفي كل الأمصار. و((الوحدة)) من الخصائص التي أمتاز من خلالها الفن الإسلامي، وكما يرى (جوميت مورينو) انها صفة ربما لم تكن لتكتمل لولا التزام الفنان المسلم بقواعد الفكر الذي يحدد له الغاية من المنتج الفني الذي يبدعه، ولذلك جاءت النتاجات الفنية الإسلامية في الأمصار المختلفة متشابهة رغم تباعد المسافات وتباين الأزمنة، وذلك لأنه ينتمي الى اصل واحد ثابت هو الفكر السائد في المجتمع الإسلامي. وبالرغم من العلاقة بين المنتج الفني وبين المعتقد الديني، مركز الفكر الإنساني في تلك العصور، لم يقم الفن الإسلامي بدور تبشيري او اعلامي، إذ لم يكن غاية الفنان المسلم تقديم أية شروح دينية، على الرغم من انه اخذ من الاسلام الحنيف رؤيته الكبرى في الوجود والغيب في فهم الحياة، ووقف إزاءه وقفة ايمان عميق[3].

يقول (جوستاف لوبون) بخصوص ذلك: ((انه تكفي نظرة على اثر يعود الى الحضارة العربية كقصر او مسجد، او على الأقل أي شيء، محبرة او خنجر او

(1) سورة السجدة، الآية: 7.

(2) قلعة جي، عبد الفتاح رواس، مصدر سابق، ص 28-30.

(3) بركات، محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 608-609.

مغلف قرآن، لكي تتأكد من ان هذه الأشغال الفنية تحمل طابعاً موحداً، وانه ليس من شك يمكن انه يقع في أصالتها ليس من علاقة واضحة مع أي فن آخر، ان أصالة الفن العربي واضحة تماماً))(1).

ج. منطلق الحركة(*):

تشكل الحركة جزءً من جمال الموضوع الفني وعاملاً اساسياً في تكامل جماله، انها حركة ليس مادية فحسب، بل هي جمالية ايضاً، فالنهر يبلغ غاية جماله بحركة جريانه، وسر جمال الكواكب يكمن في حركة جريانها، والوردة يتكامل جمالها باطراد حركة نموها، هذه الحركة بالنسبة للمستجمل هي مصدر المتعة الجمالية وهي مصدر قيمة وجودية لها دلالاتها ووظيفتها في نسق الحياة.

من استقصاء مواطن الحركة في الصور التي يعرضها القرآن الكريم، نجد فناً خاصاً في اظهار جماليات هذه الحركة وتناغمها ودلالاتها ووظائفها، حتى لكأن المرء يسمع حركة عسعسة الليل وحركة تنفس الصبح وصوت جريان الانهار: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ لَهُمۡ جَنَّٰتٞ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ﴾(2)، ﴿فَلَآ أُقۡسِمُ

(1) بهنسي، عفيف: الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص: 76-78.

(*) الحركة في المجال البصري هي اقوى مثيرات الانتباه، ومهما كانت درجة الاستغراق الذهني، التي يعيش فيها الفرد فمن المؤكد ان تثيره أي حركة يدركها مهما كانت تفاهتها.... والحركة فعل ينطوي على تغيير ولذلك يقابله رد فعل ليس من اللازم ان يكون هو الآخر على هيئة حركة ملموسة، بل قد يكون رد الفعل داخلياً يصور على هيئة أحاسيس. ينظر (رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، ب ت، ص: 297.

(2) سورة البروج، الآية: 11.

بِالْخُنَّسِ ﴿١٥﴾ الْجَوَارِ الْكُنَّسِ ﴿١٦﴾ وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ ﴿١٧﴾ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴾[1]، ﴿ وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ ﴾[2]، وكل ما في الكون مغمور بالحركة، ظاهرة او باطنة، مرئية او لا مرئية، محسوسة او معقولة، مادية او نفسية، صوتية او ضوئية، وما هو في مدى التقاط الحواس[3]

ومن هذه الحركة الكلية تتولد حركات متعددة تكاملها هو الجمال التام للموضوع وهي: حركة الفكر وحركة المادة وحركة الفعل التي بدورها هي حركات مولدة أيضاً، فحركة الفكر مولدة للجمال النفسي، وحركة المادة مولدة للجمال الظاهري،

وحركة الجمال مولدة للجمال المنتج وكما ورد على لسان القرآن الكريم: ﴿ وَأَنْ لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ ﴿٣٩﴾ وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَىٰ ﴾[4]، ﴿ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّكَ لَنْ تَخْرِقَ الْأَرْضَ وَلَنْ تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولًا ﴾[5].

ولا شك ان الفنان المسلم يدرك القيمة الجمالية للحركة فهو يحاول في عمله الفني ان يضفي عليه حركة انتقائية توحي بالحياة بعد فراغه من مماثلة الموضوع الأصلي، لكنها تبقى حركة جمالية جزئية ثابتة مفتقر الى أهم شرط فيها وهو ان تكون حركة جمالية كلية حية التي هي من اختصاص الخالق عزوجل[6].

---

(1) سورة التكوير، الآية: 15-18.

(2) سورة الملك، الآية: 5.

(3) قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 31-32.

(4) سورة النجم، الآية: 39-40.

(5) سورة الإسراء، الآية: 37.

(6) قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 34.

ثانياً: ظلال العقيدة الإسلامية على الفن الاسلامي:

يقوم الفن الاسلامي على فكرة فلسفية وعقائدية، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات وعلى هذا فان ديمومة كل شيء ترتبط بمشيئة الله، وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة ولهذا فان كل شيء قابل للتحول ضمن المشيئة الإلهية ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع أيضاً. وعلى هذا فليس من شكل او وجه ثابت وأكيد، فكل شيء زائل الا وجه الله تعالى، وهو غير قابل للتشبيه او التصوير[1] لذلك فان الكون وفق الحسابات الكونية لا قيمة له الا ما ينطوي عليه من جوهر، والله هو الجوهر بذاته، وللكشف عن الجوهر لابد من تعرية يتخلى فيها الانسان عن كل ما هو عرضي وعن كل ما هو حسي، ولذلك فان التأمل الذاتي هو فعل وجداني محض لا يقيم وزناً للجزئيات المادية ولا يتابع النظام الرياضي العلمي في الوصول الى الحق. والتأمل الذاتي عند المسلمين يلتقي بالحدس الخارجي، ولذلك فان النظرة الى العالم الخارجي ايضاً تتركب من اختلاط الجزئي والكلي، العرضي والجوهر، المادة والروح، الانسان والحق، لكي يكشف عن الوجود الحقيقي. ولهذا فان الفن الإسلامي كان يقوم على معنى الحدس، اذ عن طريقة يمكن إدراك الجوهر الخالد... وهكذا فان الفنان لم يقم وزناً للمحسوسات طالما انها ستبقى في الاثر الفني ضمن حدودها المادية، بل اهتم دائماً بالجوهر واندفع وراء المطلق (الله) لكي تنقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة الوجدانية[2]

---

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة / 14، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص: 64.

(2) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق، ص: 59-60.

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَٰقِيهِ ﴾[1]، فالأشـيـاء تكتسب قيمتها الجمالية، بما فيها من وحدة وتناسق وأنسجام، ظاهر وباطن بمدى ارتباطها بالمطلق، انها عناصر بسيطة في حدس توحيدي يعمق معرفتنا ((ايماننا بالمطلق، وبالتالي فان هذا الايمان يرتد ثانية ليزيد إحساسنا بالخصائص الجمالية لهذه العناصر))[2].

ومنذ اول وهلة سعى الفنان العربي المسلم الى التعبير عن ما يكنه وجدانه وحسه تجاه الخالق لا عن طريق محاكاة الاشكال الطبيعية التي تحيط به بل عن طريق ايجاد قيم متعالية يجسد من خلالها روح الأبداع فراح يصوغ مفرداته الجمالية عبر تلك الرؤية التي تبلورت لديه، وراح يبصر بها العالم من حوله مستعيناً بالمنجزات الفنية التي وجدها في محيطه ومستغلاً الأيدي العاملة التي وجدها حوله، واستطاع من خلال قدرته الإبداعية ومخيلته الواسعة ان يطوع ما وجد لخدمة أهدافه وذلك حين اضفى على مفردات تلك المنجزات طابعاً قدسياً نابعاً من فلسفة التوحيد التي آمن بها فشكّل بمعرفة كاملة ووعي مدرك، لغة فنية تجسد قيمه التجريدية ساعياً الى ايجاد مخرجات ذات خصوصية لا تحكمها غير شروط عالمه الذاتي تمثلت بفنه المميز، الفن الإسلامي، وتلك ولا شك كانت بحد ذاتها انقلاباً على القيم الفنية السائدة آنذاك والتي كانت تخضع لمقاييس الفن اليوناني[3]. وبذلك اضفى الفنان صبغة دينية إلى فلسفته العملية، اذ انطلق بها

(1) سورة الانشقاق، الآية: 6.

(2) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 30.

(3) حسني، ايناس: التلامس الحضاري الاسلامي الاوربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، العدد 366، الكويت، 2009، ص: 9.

أول ما أطلق من معتقده الروحي المتمثل بعقيدة التوحيد، فراح يهب رؤيته الفنية بعداً روحياً عميقاً مستمداً من روحية القيم والمفاهيم العقائدية الإسلامية ذاتها، فكانت اعماله الفنية تدور في أفق المقدس ولا تنفك عنه.

انها عملية تصعيد وتسامٍ نحو المطلق، وهي في حقيقة الأمر تفسير ديني لما يسمى فلسفياً بمحايثه المطلق، فمحايثة المطلق تعني الظرفية التي لا تحديد لها، فالأشياء بذاتها هي قيم ثابتة، اما ما يكمن وراءها فهي قيم متحركة متبدلة ومتولدة باستمرار. وهذا ما حدا بالفنان المسلم الى السعي الدؤوب للبحث عن تلك القيم التي لا يمكن إدراكها بالعقل فحسب بل بالحدس أي بالعقل والحدس[1]. ومن هذا المنطلق قام الفن الاسلامي في جوهره على معنى الحدس، اذ كان الفنان المسلم يستلهم موضوعه ويستجمع شتاته عن طريق الحدس لا عن طريق الفهم..... وهذا بخلاف الرؤية الفنية الغربية التي حفلت منذ عهودها الإغريقية بالشكل الحسي المتمثل بالكمال الجسدي والجمال البشري في مختلف صورة، سواء في صورة الاله زيوس اله القوة، او ابولو اله الفن او فينوس الهة الجمال او اثينا الهة الحكمة، لذا فان المثال والمطلق والجوهر الخالد قد تمثل في ذهنية الفنان الغربي في الجسم البشري، وهذا ما يفصح جلياً عن المقصود، وبقيام الفن الغربي على المعرفة الحسية[2].

في هذا اشارة الى الاختلاف والتناقض في الرؤية بين الفن الغربي والفن الاسلامي، فالفن الغربي برؤيته المادية هو مجرد صور واقعية محددة انطبعت في العقل الواعي نتيجة عمل فكري منتظم وحساب رياضي دقيق، اما الفن

(1) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص: 19.

(2) حسني، ايناس: التلامس الحضاري الإسلامي- الأوربي، مصدر سابق، ص: 148.

الإسلامي فيعني تلك الشحنة الوجدانية والطاقة الانفعالية والاشعاع النوراني الذي يجتاز الحدود العرضية والقشور المادية كي يستقر من دون اية مقدمات عقلية او دلالات منطقية في عالم الحقيقة المطلقة[1] على ان تلك الرؤية المادية قد أخذت مأخذها في الرؤية المسيحية في النظر الى المقدس، اذ ان الرؤية المسيحية قد وجدت وحدة بين الملك والملكوت، ووجدت ان (ابن الله) قد تجسد في صورة مادية بشرية، لذا يمكن للمقدس ان يحيا في العالم وللملكوت الله ان تتحقق على الأرض، وهو بحد ذاته يتقاطع مع الرؤية الاسلامية التي تؤمن ايماناً جازماً ان الله تعالى اسمى من الموصوفات واسمى من ان يتسم بطبيعة مادية او جسمانية انه تعالى: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾[2]، لذلك فالانفصال كامل بين الملك والملكوت ولا يمكن تصوير الله لاستحالة تصوره، ومن هنا تصير الاخرويات ممتنعة بحكم طبيعتها عن التصوير[3].

من هذا المنطلق، فان الفنان المسلم، وعندما كان يحاول الاشارة إلى القوة الالهية الوحدانية في نتاجاته الفنية، فهو انما كان يبتغي الاشارة الى علاقة تلك القدرة بالانسان وليس لكي يدل على صورة الله في ذاته، ولذلك كان يجانب دائماً رسم البعد والعمق، ولذلك لم يعتمد التصوير الإسلامي تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور البصري (الخطي)، فلا وجود لخط افق معين ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب بل ان كل عنصر من عناصر صورة ما يقع على خط افق خاص. وقد كان ما يبتغيه الفنان المسلم من ذلك هو عدم

(1) المصدر السابق، ص: 147.

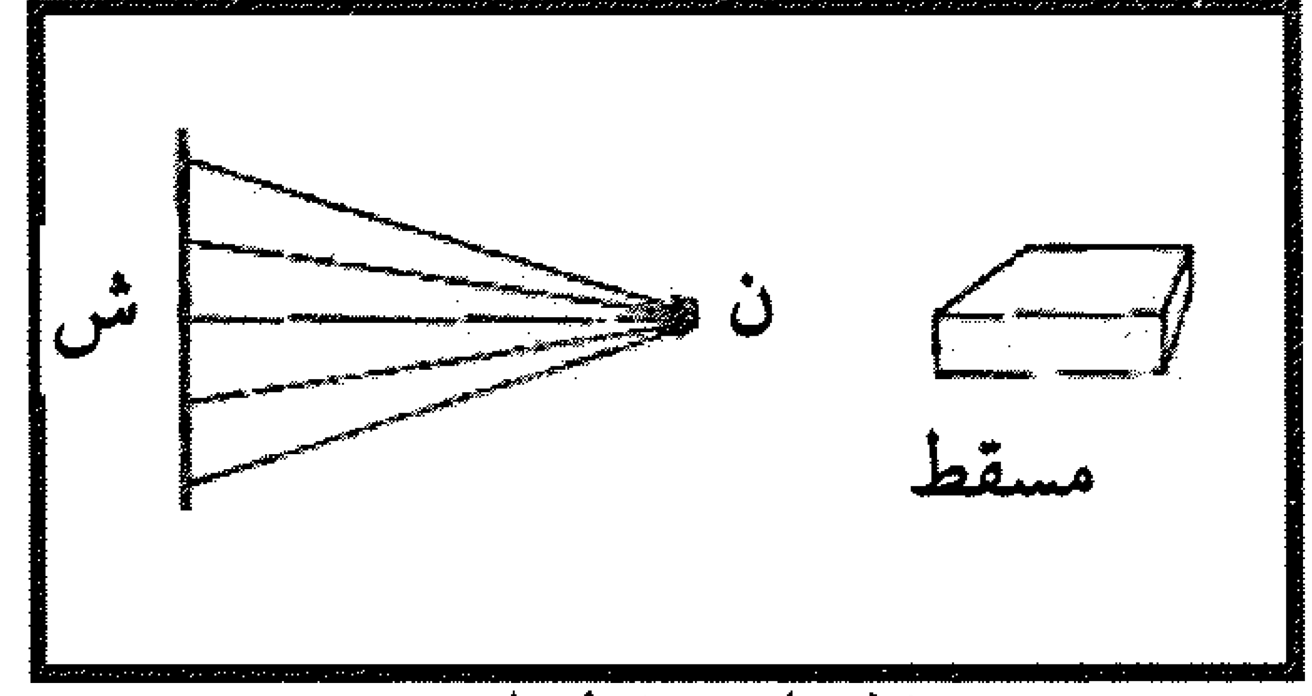
(2) سورة الشورى، الآية: 11.

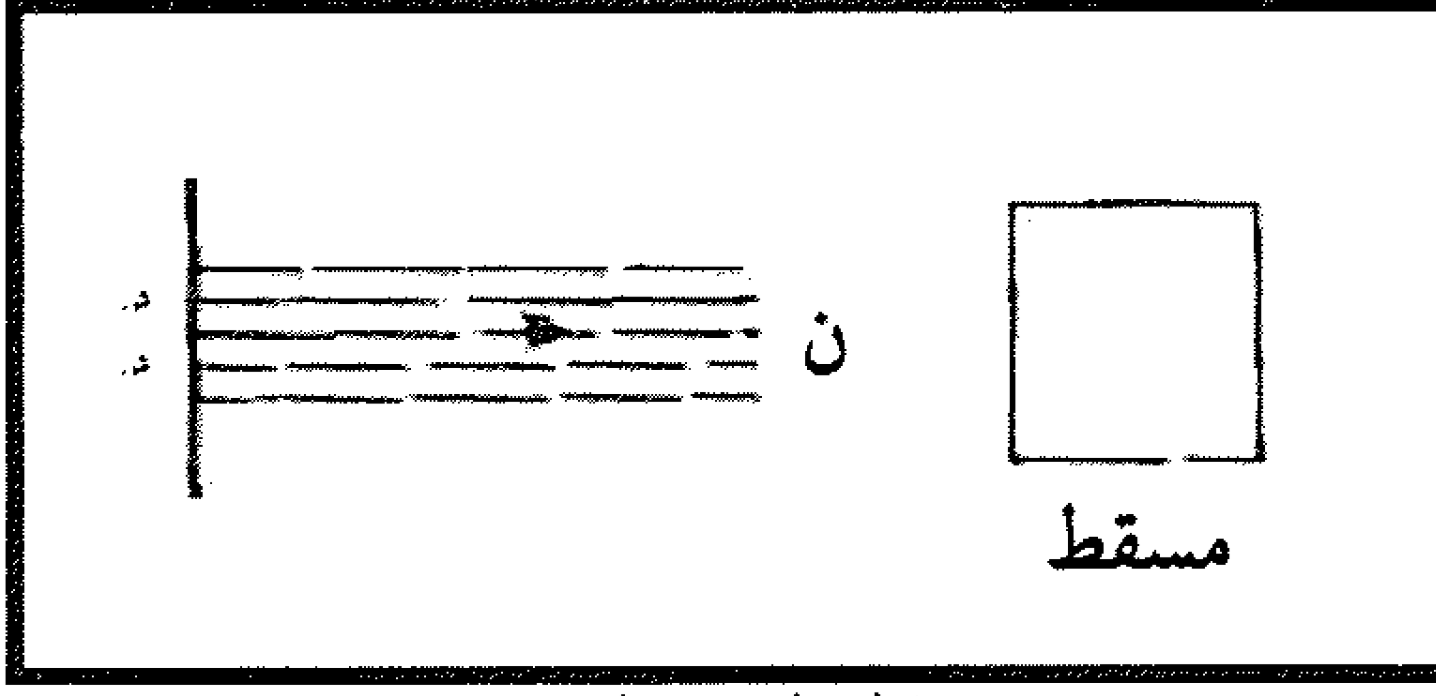
(3) بركات، محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 416.

مضاهاة الله في خلقه لانه يعني المضمون الروحي للاشياء، هذا المضمون المرتبط بالقدرة الالهية التي تنفخ الروح في الأشياء لتهبها الحياة دون مقدرة الإنسان، كما ان الراسخ في ذهنية الفنان المسلم ان الكون وما ينطوي عليه من مفردات وكيانات خلقية هي موجودة بالنسبة لله تعالى لانه هو من صنعه وابداعه وليس وجوده قائماً بالنسبة للانسان، وهكذا فان الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية نظر ضيقة(1)، فهي رؤية اشعاعية لشمولها وضخامتها ثم هي رؤية من جميع الجوانب لا محدودية لها ولا ثبات لان الله يملأ الوجود، ولأن الفنان عاجز عن ان يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الاشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فانه يقوم بتجميع اسقاطات الرؤية الالهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد، وهذا خلاف ما نلاحظة في المنظور الخطي الذي اعتمده الفنان الاغريقي او فنان عصر النهضة، حيث ان المفهوم الغربي يجعل الاشياء والمشاهد التصويرية مرتبة من خلال عين الانسان وشتان بين رؤية شاملة (رؤية الله) وبين رؤية ضيقة (رؤية الانسان)(2) واذا كان المنظور الخطي يسعى الى ابراز البعد الثالث والعمق باسلوب رياضي فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً بل انطلق باتجاه مختلف كما في المخطط ادناه:

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 38.

(2) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 39.





المنظور الخطي   المنظور الروحي

مخطط يمثل المنظور الخطي والمنظور الروحي

فالعين الرائية لا تنظر الى الاشياء نظرة محدودة بل هي تنتقل من بؤرة الصورة الى حواشيها واطرافها بحركة متصلة لولبية، ويمر خط النظر من اهم النقاط القائمة على الاشكال وهي العين واليد، وفي حقيقة الامران هذا البعد الثالث اللولبي **spirale** يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الاسلامي[1]، (شكل-43).



الشكل (43)

المنظور اللولبي

(1) بابادو بولو، الكسندر: جماية الرسم الإسلامي، مصدر سابق، ص: 41.

وبامتثاله للخطاب الديني يجسد الفنان المسلم- وكما يرى الكاتب- نموذجاً للتوجه العبادي المثالي، حيث يسعى من خلال احد أنشطة الروح الى التناغم مع عالم الملكوت والتقرب من ساحة المطلق عبر الانفصال عن الذات والارتباط مع مفردات العام الروحاني المفارق بلغة روحية متعالية عن كل ما هو عرضي ومادي ومحسوس وبذلك داب الفنان المسلم على الابتعاد عن التجسيم وابراز كيان الاشكال في الفضاء من اجل اضعاف صلتها بكل ما هو زائل ودنيوي، والاهتمام بما هو جوهري ازلي واعلاء قيمة ما هو روحي.

ان من أهم سمات التصوير الإسلامي هي الرفض الظاهري للبعد الثالث ورفض خداع الحواس، كما في تضاؤل الأشياء وتلاشيها بفعل المسافة والتأثيرات الجوية فيكون الاشخاص في المستوى الخلفي الظاهرون من وراء التلال في نفس حجم الاشخاص الماثلين في المستوى الامامي ولهم نفس الوضوح، وكذلك انعدام الظلال والأضواء على الأشياء، والحرية في تحريف الفضاء الحسي بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما يدفع بالأفق الى اعلى المشهد التصويري فيعطي احساساً بوجود بؤرة رؤيوية مرتفعة جداً، ويسّهل هذا الأسلوب الفني تصوير كل الأشخاص من دون نقص في الجسم وبنفس الوضوح، وهي مطابقة للواقعية الذهنية، فماهية الانسان لا تتغير بتغير المسافة ولا ينقص وضوحها، (شكل-44).



الشكل (44)

المنظور الروحي في الصورة الفنية الإسلامية



الشكل (45)

مشهد تصويري وفق رؤية الفنان المسلم

كما ان المنظور الروحي يمكن الرسام من تشخيص مشهد ما منطلقاً في وقت واحد من نقاط رؤية مختلفة، مثلاً بعض المشهد من فوق وبعضه من

مستوى أوسط، كما يستطيع في آن واحد تصوير مشهد داخل بناية وكذلك البستان مع أشخاص في الخارج[1]، هذه النظرة هي ما يطلق عليها العلماء بـ (نظرة عين الطائر)، وهي احدى تقاليد المدارس الإسلامية التي جاوزت حداً أصبحت معه لا تقنع بتسجيل زاوية النظر وحسب بل تسمح إلى اراءة حيز المكان بشكل جامع (شكل-45)[2].

أي ان الفنان المسلم عندما يصور الأحداث فانه لا يتقيد بمسألتي الزمان والمكان، لان اسقاطه للزمان والمكان هو موقف مستوحى من معتقده الديني الذي يشير بوضوح إلى اللازمان: ﴿وَإِنَّ يَوْمًا عِندَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾[3]، ﴿وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾[4]، كما يشير الى اللامكان: ﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾[5]، ﴿وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَٰهٌ وَفِي الْأَرْضِ إِلَٰهٌ ۚ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْعَلِيمُ﴾[6]، اذ ان خروج الفنان في موضوعاته عن حيز المكان والزمان كان له ما يبرره وهو ان الفعل الانساني فعل عرضي زائل[7]، اذ يرتبط مفهوم الفضاء بما يسمى (بالرؤية الحركية) او ما يطلق عليه بـ (التزامن)، وهو يعني دمج عدة مشاهد مختلفة زمانياً ومكانياً من اجل خلق صورة تشكيلية متكاملة.... هذا الفضاء هو في حقيقته غير مقيد بالتمثيل

(1) بابادو بولو، الكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، مصدر سابق، ص: 39-40.

(2) الحيدري، بلند: خصائص المدرسة البغدادية، مجلة الرواق، الدار الوطنية للطباعة والنشر، العدد (5)، بغداد، 1079، ص: 10.

(3) سورة الحج، الآية: 47.

(4) سورة الرحمن، الآية: 27.

(5) سورة البقرة، الآية: 115.

(6) سورة الزخرف، الآية: 84.

(7) بركات، محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 61.

الساكن او ما يراه المشاهد كلحظة ثابتة، فهو متجاوز لقوانين الرؤية البصرية كما في الفضاء التصويري المتحقق بطريقة زاوية النظر المحددة والتي تستوجب الثبات بمكان واحد ولحظة زمنية معينة.

ان حالة الإيهام بان الشيء منظور من جهات متعددة، أي دمج اكثر من زاوية نظر في مشهد تصويري واحد هي رؤية فنية قديمة تمتد في جذورها الى حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل، اذ يمكن تلمس هذه الرؤية الحركية لادراك الفضاء في تمثيل الاشكال البشرية المفردة، فصورت الوجوه والأرجل بوضع جانبي، والاكتاف والعيون والأيادي من الامام[1]، كما يمكن ملاحظتها في الافاريز التي تتسم بالطابع السردي، أي التي تسرد الحوادث التاريخية واستمراريتها، اذ تدمج اكثر من زاوية نظر واحدة واكثر من موضوع واحد، أي الجمع بين عدة ازمنة في مشهد واحد وهذا ما يتضح في الاناء النذري السومري. ووفق ذلك اسقط الفنان المسلم جميع نقاط الرؤية المحدودة واللامحدودة على مظاهر مشاهده التصويرية دون الاكتراث لاصولها البنائية او الخطية او الذهنية الهندسية، ومثل هذا الواقع الجديد لا يمكن ان تتسع له الا العين الانسانية التي ترى بعين شمولية كلية، وهو الواقع الذي يبتعد عن الرؤية البصرية الى حد الغموض الذي ر يواجهه الانسان المسلم الا في عالمه الروحي والذي لا ينكشف الا عن طريق الايمان، مما يؤكد ((ان الفن الاسلامي والى حد بعيد عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصوره العقل ممتزجاً بالعاطفة دون ان يتاح لواحد منها ان يستغل في انفعاله لتكوين عمل واقعي))[2].

---

(1) خضير، مجيد حميد حسون: الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي، اطروحة دكتوراه، جامعة بابل، 2003، ص: 78-79.

(2) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 43-44.

وفيما يتعلق بالفراغ في المشهد التصويري الإسلامي، فقد درج الفنان المسلم الا يترك فراغاً في اللوحة سواء أكانت رسماً هندسياً أم منمنماً أم خطاً، وان ترك الفراغ هذا لا يفسر بسذاجة على أساس عدم ترك فراغ للشيطان يسكن فيه، وانما على أساس المنظور الروحي وعلى الرؤية الفنية الإسلامية في تحقيق التوازن والتناسق والانسجام، وعلى ان الفراغ المعادل للعدم غير موجود اصلاً في الرؤية الإسلامية، فهناك دائماً وجود ((خلق)) وموجد خالق ((حق)) في كل مكان: ﴿ وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ﴾[1]، ﴿ وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾[2]، ﴿وَمَا يَعْلَمُ جُنُودَ رَبِّكَ إِلَّا هُوَ ﴾[3]، واينما تولى الانسان بنظره في الكون فثمة موجودات تدل على الخالق وترى فيها وجهه، وبقدر ما تتفكر العين الإنسانية بالخلق بقدر ما تهتدي الى معرفة الحق[4]، لذا سعى الفنان المسلم الى ابتكار جمالية تعتمد ((النفور من الفراغ))[5]، تتمثل بملأ كل فراغات مساحة المشهد التصويري بالخطوط والاشكال والألوان، وتتضح اشتغالات هذه الظاهرة جلياً في موضع القبلة من المسجد، اذ نجد التجويف المنحوت في الجدار في موضع القبلة وقد غطي كل جزء منه بشكل او خط او لون (شكل- 46)، وان حرص الفنان على ملء كل جزئية من الفراغ له

---

(1) سورة البقرة، الآية: 115.

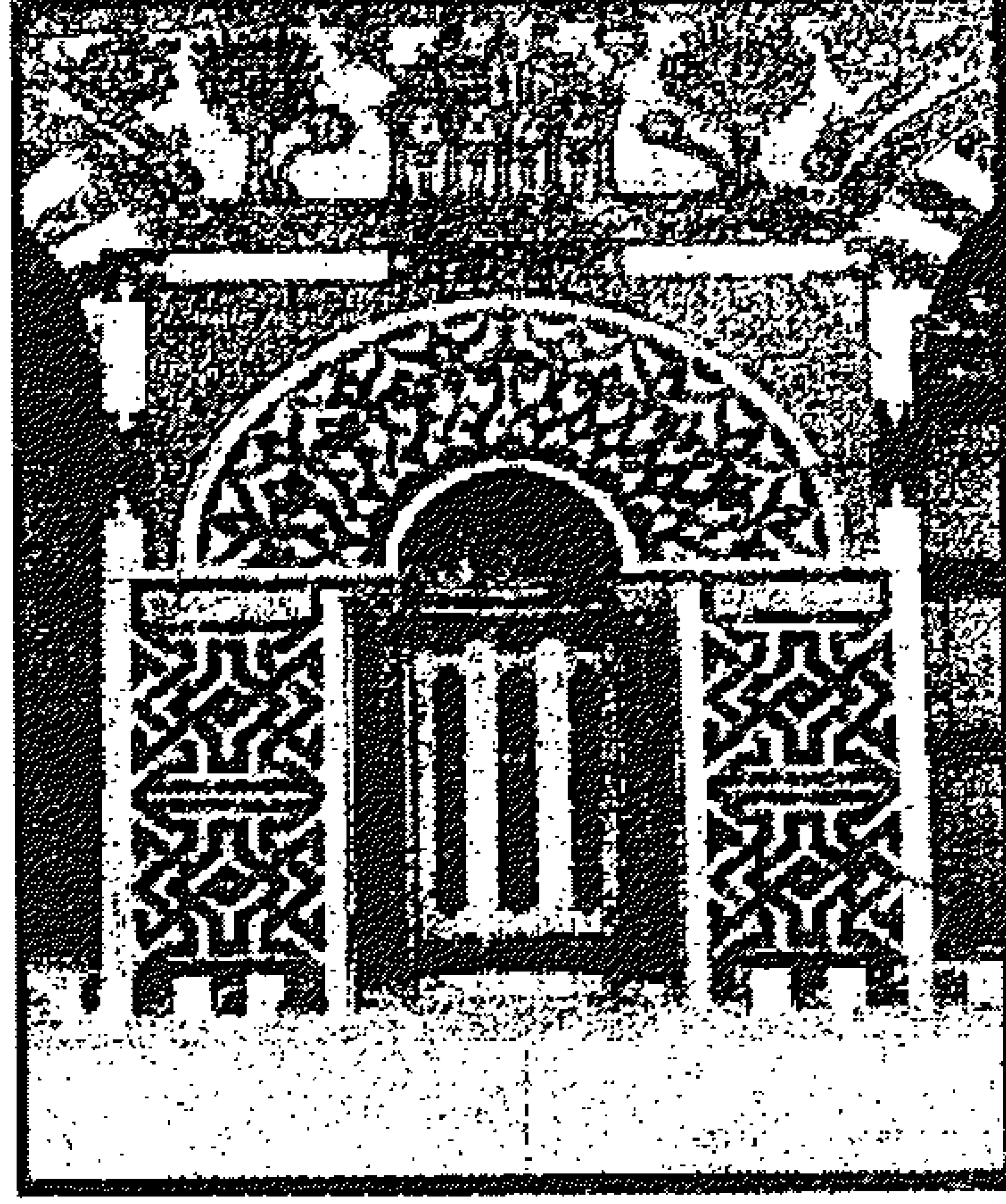
(2) سورة النحل، الآية: 8.

(3) سورة المدثر، الآية: 31.

(4) قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 73.

(5) بابادوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الاسلامي، مصدر سابق، ص: 5.

دلالته الروحية كذلك فهو بذلك يتغلب على المكان، أي على المادة، بان يحل محله حركة ديناميكية تخاطب الروح[1].



الشكل (46)

ظاهرة إشغال الفراغ بالزخرفة والأشكال الهندسية

يرى الكاتب ان آلية ملء الفراغ في المسطح التصويري انما تنبثق من ايمان الفنان المسلم بان الكون ينضوي على عوالم وكيانات خلقية تشغل آفاقه الواسعة ولا يعلم منها الا ما هو ظاهر لحواسه وادراكاته الحسية، اما ما هو مغيب منها فهو يؤمن بوجوده كحتمية من حتميات الايمان بالغيب التي تقوده الى الاعتقاد بكل ما ورد على لسان القرآن الكريم من حقائق بشأن الوجود والموجودات والله تعالى يقول﴿ وَٱلسَّمَآءَ بَنَيۡنَٰهَا بِأَيۡيْدٖ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ ﴾[2]، فتيقن ان الابداع الرباني دائم في الوجود غير منفك عنه، يسير مع مسيرة الكون حتى بلوغه الاجل المسمى، واستشف ان الكون ما هو الا وحدة متراصة زاخرة بالتجليات الالهية.

(1) اسماعيل، عز الدين: الفن والانسان، مصدر سابق، ص: 75.

(2) سورة الذاريات، الآية: 47.

هـذه المفـاهيم المثاليـة ترسـخت في ذهنـه فـدأب الى اسـقاطها علـى مسـطحة التصويري، لتكون بذلك الصورة الفنية المتشكلة صـورة تأمليـة نابعـة مـن روح الفنان ومن وحي الهامه ومن صميم وعيه الجمالي المستمد مـن روحيـة العقيـدة الإسلامية ومن معانيها وقيمها الجمالية.

وقد استعاض الفنان المسلم عن التجسيم بالتسطيح من خلال الابتكارات والتحوير المستمد من الاشكال الطبيعيـة باسـلوب تجريـدي يبعـده عـن المحـاذير الشرعية، وذلك بعد ان فهم وقوع التحريم. ومن هـذا المنطلـق بـدأ العمـل مـن خلال المجردات وبالابتعاد عن الماديات، ليس بطرحها كلياً بل بايقافها عند حدود معينة وحدود المعقول، فلا تكون الغلبة للماديات علـى الروحانيـات بـل بايجـاد التـوازن بـين الـروح والمـادة والتعامـل مـع كـل الكائنـات والنفـاذ الى مـا وراء الطبيعة[1]، ((والتسطيح هو في الأصل نتيجة تلك النظرة الحدسـية للاشـياء الـتي تجرد الشكل من جميع اغلفته المألوفة للعثور علـى روح الشـيء وجـوهره، واراد الفنان المسلم ان تكون علاقته بهذه الـروح مباشـرة وان يـدخل في اعمـاق هـذه الروح ويندمج بها كالمتصوفين لذا فان الفن الاسلامي لم يترك من معالم الانسـان في فنه الا القليل واحتفظ فقط بالصورة المجردة لذلك الوجد))[2].

وقد كان موضوع تحريم التصوير مثار جدل طويل في التـاريخ الاسـلامي، اذ وقع اختلاف واجتهاد في الرأي بين جمهرة الباحثين، فمن قائل بان الاسلام قد حرم التصوير واخر معتقد بتحريمه اياه، ولعل مرد هـذا الاخـتلاف يعـود الى ان الأحاديث[*] التي نسبت الى الرسول(ﷺ) بهذا الخصوص هي أحاديث مختلـف في

---

(1) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 25.

(2) حسني، ايناس: التلامس الحضاري الاسلامي- الاوروبي، مصدر سابق، ص214.

(*) أورد الكاتب جملة من هذه الأحاديث في المبحث الثالث.

مصادرها وسلسلة اسنادها، الامر الذي يدعو الى التأمل والبحث عن ادلة موضوعية اخرى توضح موقف الاسلام من التصوير[1] بالإضافة الى ان بعض الفقهاء مثلاً يحرم التصوير الاّ على ما يوطأ بالاقدام والسجاد والوسائد، وما عدا ذلك فانها تدل على مشاركة الله في تصويره للمخلوقات، ولكن الاشجار وما شابهها تعد غير محرمة بوصفها ليست لها ميزة الحياة[2]. ان ما مرّ من آراء حول تحريم التصوير فمرجعه الى تأويلات فقهية تعزى الى جمهرة من الفقهاء اعملوا فكرهم في استخراج ما يؤيدهم على ذلك من أحاديث، وقد تكون علة التحريم كانت الخشية من ردة القوم الى الوثنية فيجنحوا الى ما جنح اليه آبائهم من قبل، (وتشبيهم الله تعالى في صور لا تليق بجلاله)[3]. وعلى اية حال فقد كانت لهذه الوقفة التحرزية ازاء التصوير أثرها في اخذ المسلمين بالا حوط فلم يقبلوا على التصوير اقبالاً صريحاً وتحاشوا ان يستخدموه في الاماكن المقدسة[4].

من هنا فرضت العقيدة الراسخة في روحية الفنان المسلم مبدأين، الأول هو ((تصحيف)) او تحوير الواقع، أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وابعاده وفق مشيئة الفنان، والمبدأ الثاني هو ((تغفيل)) الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته ، وهذا يتم بتجريد الشكل والواقع[5].

---

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، جامعة بغداد، مطبعة الحكمة، بغداد، 1990، ص129.

(2) المصدر السابق، ص: 130.

(3) عكاشه، ثروت: التصوير الاسلامي الديني والعربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة فينقيا، بيروت، ص: 14.

(4) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 15.

(5) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص: 249.

ولم يكن الباعث على التحوير هو عجز الفنان عن محاكاة الواقع او اخفاء التشبيه على الله تعالى يوم القيامة، انما كان يرجع الى الشعور بتفاهة الوجود الارضي والانشغال الدوؤب بالوجود الأزلي، فالفنان المسلم لا يعير الوجوه والاشكال اهتماماً كبيراً في رسمه فهو يصورها باسلوب مبسط وبدائي من غير ان يسعى الى اضافة الوسائل التي تقرب هذه الاشياء والوجوه من حقيقتها فتجعلها في الصورة الثانية او التمثال، ذات استمرار في ادراك الانسان لنفسه، مما يدفعه الى تقديسه، لذلك فان الفنان المسلم يرفض اتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغمالونية[*] كما يقول ماسينيون، وتبعاً لمبدأ وحدة الوجود فان مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند التصوير ليس الى التصحيف فحسب بل والى اظهار الانسان مختلطاً بالحيوان، ورمز ذلك العصفور ذو الرأس الآدمي او الحيوان المختلط بالنبات. كما ان هناك من يوعز سبب التحوير الى المخافة من الله يوم الحساب، فالفنان وكما يرى دولوره، يسعى إلى تمويه الصفة البشرية عن أشخاصه فلا يرى الله فيها اشباهاً لمخلوقاته. ولكن يبقى هذا الرأي مخالفاً لمفهوم القدرة الإلهية، فالله تعالى الذي يسع علمه كل شيء: ﴿وَأَنَا۠ أَعۡلَمُ بِمَآ أَخۡفَيۡتُمۡ وَمَآ أَعۡلَنتُمۡ﴾[1]، والذي لا ترقى أعتاب سماواته الخديعة والتمويه لا يقبل هذا التفسير[2]. في حين ان مفكرين آخرين يرجعون سبب التحوير إلى عدم اهلية الفنان المسلم وقصور ثقافته الفنية، ويسجلون هنة في مظاهر الحضارة العربية، وهناك من يرى ان التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم

(*) البيغمالونية: نسبة الى النحات القديم (بيغمالون) الذي عشق تمثاله غالاتيه، وتفاقم عشقه حتى اشفقت عليه فينوس فمنحت تمثاله الحياة.

(1) سورة الممتحنة، الآية: 1.

(2) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 64-65.

بالشكل الأساسي وانما يهتم بابعاد اخرى فنية وفلسفية، وبين صناعة الاصنام التي حرمها الله بوضوح تبعاً لتحريمه المطلق للوثنية.

لقد ((اتجه الذهن العربي بنظراته الحدسية الى الكشف عن الجوهر الخالد الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئه ولا التباين، وهذا الكشف يتم بالغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الانسان ومن الطبيعة على السواء، فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن ادراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه الى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حساً مرتبطاً بالغرائز والميول))[1]. واما مبدأ ((التغفيل)) الذي نتج من الوحدانية في العقيدة العربية فيوعز المفكرون سببه إلى العزوف عن الحياة الدنيا واللجوء إلى الله موئل الانسان في الحياة الاخرى ولقد أكد بشر فارس هذه الحقيقة، حيث كان يرى ان الفنان العربي المسلم انما يرى في تصوير الحياة متاع الغرور، ((وهو متاع يضمحل وينحل بازاء الذين بين يدي الله))، وفي القرآن الكريم: ﴿وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾[2]، ﴿وَٱضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخْتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ ٱلرِّيَٰحُ ۗ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ مُّقْتَدِرًا﴾[3]. وهكذا يسعى الفنان المسلم الى ازالة كل ما يتعلق بالحياة الزائلة من موضوعه الفني والتقرب فيه من المطلق (الله)[4].

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 250.

(2) سورة الحديد، الآية: 20

(3) سورة الكهف، الآية: 45.

(4) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المصدر السابق، ص: 251.

يسجل الفنان المسلم- وكما يرى الكاتب- نقلة حضارية نوعية يعلن من خلالها تحرره من ربقة الاشكال الطبيعية وانتقاله الى التسطيح ليؤسس بذلك منهجاً فنياً جديداً تمتزج فيه المخيلة مع المبادئ الروحية العقائدية يكون ثمارها سمة ابداعية متفردة بجماليتها وفناً مهذباً يتطلع الى آفاق الملكوت ويحلق في فضائه اللا محدود بحثاً عن الجمال المطلق.

فالفن الاسلامي شأنه شأن الفنون المقدسة هو اكبر من ان يكون عملية انشائية، انه ثمرة التأمل العقلاني الأصيل، أو الرؤية الروحية للعالم او الحقيقة، وهذا لا يتأتى الا عن طريق الخروج بالفن الاسلامي من عالم المنظور والحس الى عالم الرمز والحدس ايضاً. وبفضل هذه الإضافة المنهجية يصبح الفن وكما يرى سعد زغلول احد الباحثين المعاصرين، ينضوي على ثلاثة ابعاد تتكامل فيما بينها وفق تدرج منطقي هي: بعد ظاهر، بعد باطن، وروح، فالبعد الظاهر يمثل الشكل الخارجي او المساحة والكتلة، ومجالها الوصف والتاريخ، والباطن هو ما يوحي به هذا الظاهر من مثاليات كالمشاعر النبيلة وغير ما يدخل في علم الجمال من اصالة وصدق، ثم يأتي دور الروح لتكشف عن طريق الرمز كنه كل ذلك كانعكاس للحقائق السماوية على الأرض بل لما وراء ذلك من الحضور الالهي نفسه حقيقة كل شيء ومجال ذلك العلم اللدني[1].

يلاحظ الكاتب مما تقدم: ان الفنان المسلم في طروحاته الفنية كان يسعى إلى اقامة وشائج روحية مع الفكر الاسلامي وكان ينشد ان تكون قيمه الجمالية

(1) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 185.

متساوقة مع قيم دينه ومعتقداته، وهو انما كان يريد ان يبقى مع محيطه الديني وغير بعيد عنه، لذلك كان ظلال العقيدة يخيم على فكره ووجدانه، وكانت تأثيراتها ترتسم على موضوعاته الفنية وكانت دلالاتها تندرج ضمن المفهوم الاسلامي للوجود.

ومن الطبيعي ان يتوفر في اعمال الفن الاسلامي المتأثره بمعاني الاسلام وقيمة الجمالية التناسق العام والتوازن بين الأجزاء او بين الصورة ودلالاتها مما يضفي كمالاً في التكوين الفني كله، وتجعل هذه الفنون كتلكم اللغة نفسها مهما اختلفت أساليبها وانواعها[1]. ففي ميدان العمارة يتجسد العامل الروحي تجسيداً واضحاً وفق آلية عمل هندسية تقوم على أساس الارتباط بالمطلق بدءً من المسجد، الذي اقتصر على طابع الجلال، حيث يقيم المؤمنون فيه الصلاة، والاجتماع للبحث في الأمور الدينية والدنيوية، مروراً بتأسيس المدينة العربية الاسلامية، حتى تشييد قصور السلاطين والامراء، ولو يتأمل المرء في اول مسجد شيده المسلمون (مسجد المدينة) يجده قد ضمَّ بعض العناصر الأساسية وهي: الصحن والمصلى والقبة والمحراب والمنبر، والتي استعت فيما بعد فضمت المئذنة والقبوه وما إلى ذلك. ولقد كان لهذه العناصر انعكاسات واضحة تجلت في شكل الطراز العربي الذي اعتمد على القبة التي ترمز إلى السماء وقوتها الحافظة، والقبوه التي تجعل السقف جزءاً من الجدران فيشعر الانسان انه يعيش داخل ذاته، بينما السقف المضلع الذي يحدد الحدود امام الشعور بالاستقلال

---

(1) قلعه جي، عبد الفتاح رؤاس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 71.

والطمأنينة، كذلك اعتمد على الصحن الداخلي المفتوح نحو السماء التي تهب الطقس اللطيف والشعور بالتعالي والاندماج بالكليات[1]. وهذه الرمزية نلمسها في تشكلات عمارة المسجد نفسه، فالمئذنة بارتفاعها نحو الاعلى تعبر عن السمو وتفكر المؤمن بالسماء وتوقه إلى المطلق (الله تعالى) وكأنها الحرف الاول من كلمة ((الله)) أي الالف، وعادة ما تقوم المئذنة فوق باب المسجد أو في زاوية منه فوق الجدار، فهي تشكل مع بقية هيكل المسجد كلمة ((الله))، فصحن الجامع المفتوح بين جدارين هو اللاّمان، اما القبلية المسقوفة فهي الهاء من كلمة ((الله))، واما القبة التي ترمز إلى القبة السماوية وتساعد المؤمن بفضائها على استلهام الخشوع والتفكر فهي انحناءة الهاء العليا[2]، (شكل- 47).



الشكل (47)

يوضح السمة الرمزية في تشكلات العمارة الاسلامية

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 120.

(2) قلعه جي، عبد الفتاح رؤاس: مدخل إلى علم الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 63.

وفي عمارة المدن فان خطة المدينة الاسلامية لا تقوم على التناظر والشوارع المتعامدة المستقيمة، كالتي هي في المدن الهلنستية، وانما تنحنى وتتعرج جاداتها وأزقتها وتكثر فيها التفرعات والملاوي والبوابات لاغراض دفاعية وبما يحقق مبدأ الحركة ويعطي المدينة ايقاعاً هارمونياً جمالياً خاصاً في نسيجها العمراني، وهذه الايقاعات هي في روحها وجوهرها استفادها المعمار الاسلامي من الايقاعات المعجزة في الآيات القرآنية. وعلى العموم فان خطة العمران تجعل من المدينة-كمجموعة احياء-كلاً واحداً كالجسد الانساني، وهذا الوعي الجمالي في التخطيط العمراني ينبثق من صميم الفكر الإسلامي. يقول الرسول الكريم(ﷺ): ((مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى))[(1)].

ان هذه الرموز التي تؤكد الوظيفة الروحية للمسجد كان يمكن ان تكون مجردة من أي فن، غير ان الفنان وجد فيها حيزاً مناسباً لتوزيع عناصر تعبر عن الجمال المحض والمعاني السامية، فلم يجد امامه الا اثراء هذا الحيز بالرقش والخط مبتعداً عن تصوير المواضيع النسبية والتي تخدم اغراض دنيوية مادية[(2)]. فالمعمار العربي يعبر عن سعيه للوصول إلى عالم الغيب. ويرتبط ارتباطاً وثيقاً باغراضه الوجدانية وبنظرته للحياة الدنيا بانها دار فناء وليست بدار بقاء، فتجاوز بذلك واقعها المضمحل والزائل للتقرب من المطلق.

نلمس تلك التأثيرات الروحية في الزخرفة الاسلامية التي تعد عند المسلم بعداً ادائياً له دلالته الرمزية في التكرار اللانهائي وفي تجريداته وطبيعته الحسابية

(1) المصدر السابق، ص: 59.

(2) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص:29.

والهندسية عبر المثلث والمربع والمسدس وطريقة تلاحم تلك الاشكال[1]. فالمربع هو الشكل المسطح الأول بالنسبة للمسلم لانه يحقق علاقات متوازنه ومتكاملة بالنسبة للنقطة المركز. وهو شكل يرمز للتوازن والاستقرار من حيث العلاقة بين الخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية والمحكومة بارادة المركز، والمربع يمثل الكعبة، لذا اخذت النقطة التي تمثل في منظور الذهنية الإسلامية المركز الذي تنطلق منه الأشعة وتتجمع فيه. اما المركز النبع والملاذ فهو الكعبة وهي مركز الدائرة التي تكمن فيه القدرة الكاملة على التوليد- اخذت في كثير من الاحيان شكل المربع. اما الدائرة فهو شكل تتوحد وتتماثل فيه العلاقة بين النقطة وبين اجزاء الخط المرتسم حولها. انه الشكل الذي يرسمه المسلمون في دورانهم حول النقطة (المركز- المربع- المركز الرمزي الكعبة) وهو أيضاً الشكل الذي يرسمه المسلمون في تراصهم في الصلاة نحو الكعبة. وهكذا فان توحد المربع النموذج الأولي في عالم الاشكال في النموذج النهائي (الدائرة) انما يمثل وحدة هذا الوجود ويرمز إلى تواتر الموت والحياة[2].

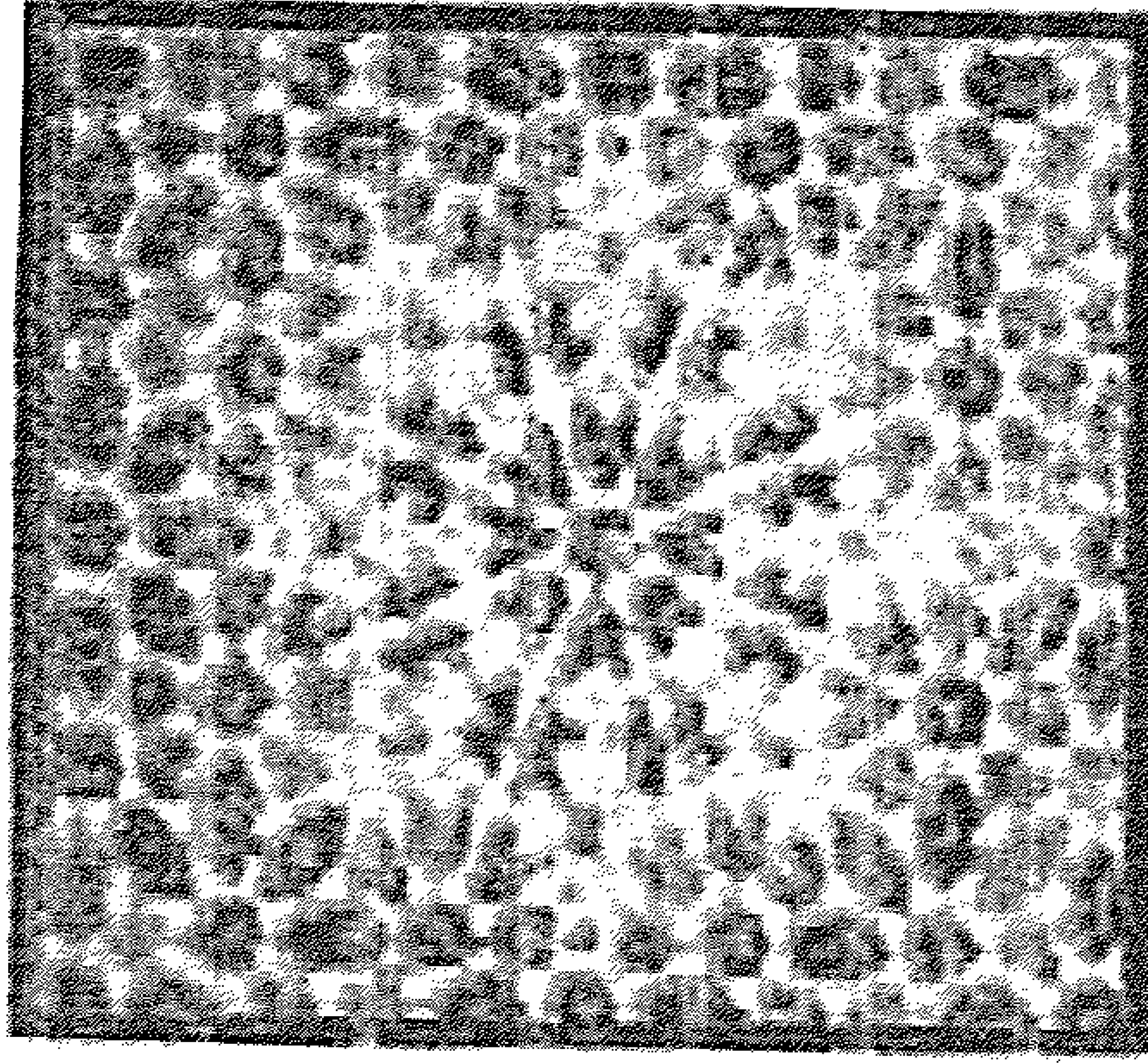
وبالرغم من ان ظهور الزخرفة لم يكن على يد الفنانين المسلمين- اذ كانت منذ كان الانسان الأول- الا ان الفنان المسلم قد اعطى كينونة لهذا اللون من الفن، مع ان الفن الاسلامي اخذ موضوعاته الزخرفية من الطبيعة (نباتية وحيوانية)، ومن اشكال جامدة (الطبيعة الصامتة) الا انه صورها وطورها وجردها لاحداث التكرار لتوليد الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي باللانهائية لتحقيق الانسيابية[3]، (شكل-48).

---

(1) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 82.

(2) المصدر السابق، ص: 96-97.

(3) المصدر السابق، ص: 85.



الشكل (48)

زخرفة الاسلامية

والزخرفة النباتية بتحويرها للطبيعة تجعل من الوحدات الزخرفية رموزاً لها، وإذا سلمنا بانها تصوير للطبيعة فهي اذن عملية نفوذ من الاعراض الظاهرية إلى المضمون الجوهري الحقيقي في ارتباط وجودها بالله كنظرة ذاتية تؤمن بالتوحيد وبسلطان الإلوهية فوق قوة البشر[1].

إن اتجاه الفنان المسلم إلى الزخرفة المجردة يمثل شكلاً من اشكال الفكر الديني السائد، فهو يعبر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون والتي كان لابد للعمل الفني من ان يظهرها-كما يذكر ذلك الناقد محمود ابراهيم-في بعض اعماله إلى العناصر النباتية والهندسية لكنه ما لبث ان جرّدها من طبيعتها لتعبر عن الفكرة التي ارادها، فجاء تكرار العنصر لفظاً وانفعالاً، ونحن نسبح باسم الله في الذكر مئات المرات: ﴿رِجَالٌ لَّا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَن ذِكْرِ

(1) شكري، فايزة انور احمد: فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2004، ص: 69.

ٱللَّهِ ﴾[1]، أو يرسمها الفنان بطريقة الاشعاع المركزي كأن تبدو جافة تنطلق الخطوط فيها وترجع إلى المركز: ﴿ هُوَ ٱلْأَوَّلُ وَٱلْآخِرُ ﴾[2]،﴿ إِنَّهُۥ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ ﴾[3]، كما اننا في التجريد- كما يتجلى في الخط العربي والزخارف الهندسية- نسبح في الدوائر والمثلثات والمكعبات لنتعلم ان نفكر في ((اللاشيء))، واللا شيء في الرؤية الاسلامية ليس عدماً، ومن هنا فان التأمل باشكال الفن الاسلامي المتمثل في الارابسيك[*] أو الزخارف الهندسية يدفعنا إلى العروج إلى اللامتناهي او المطلق على الرغم من اننا نبدأ من شيء حسي ولكن سرعان ما نجد انفسنا قد ارتقينا صعداً نحو المجرد واللامادي[4]، (شكل-49).

---

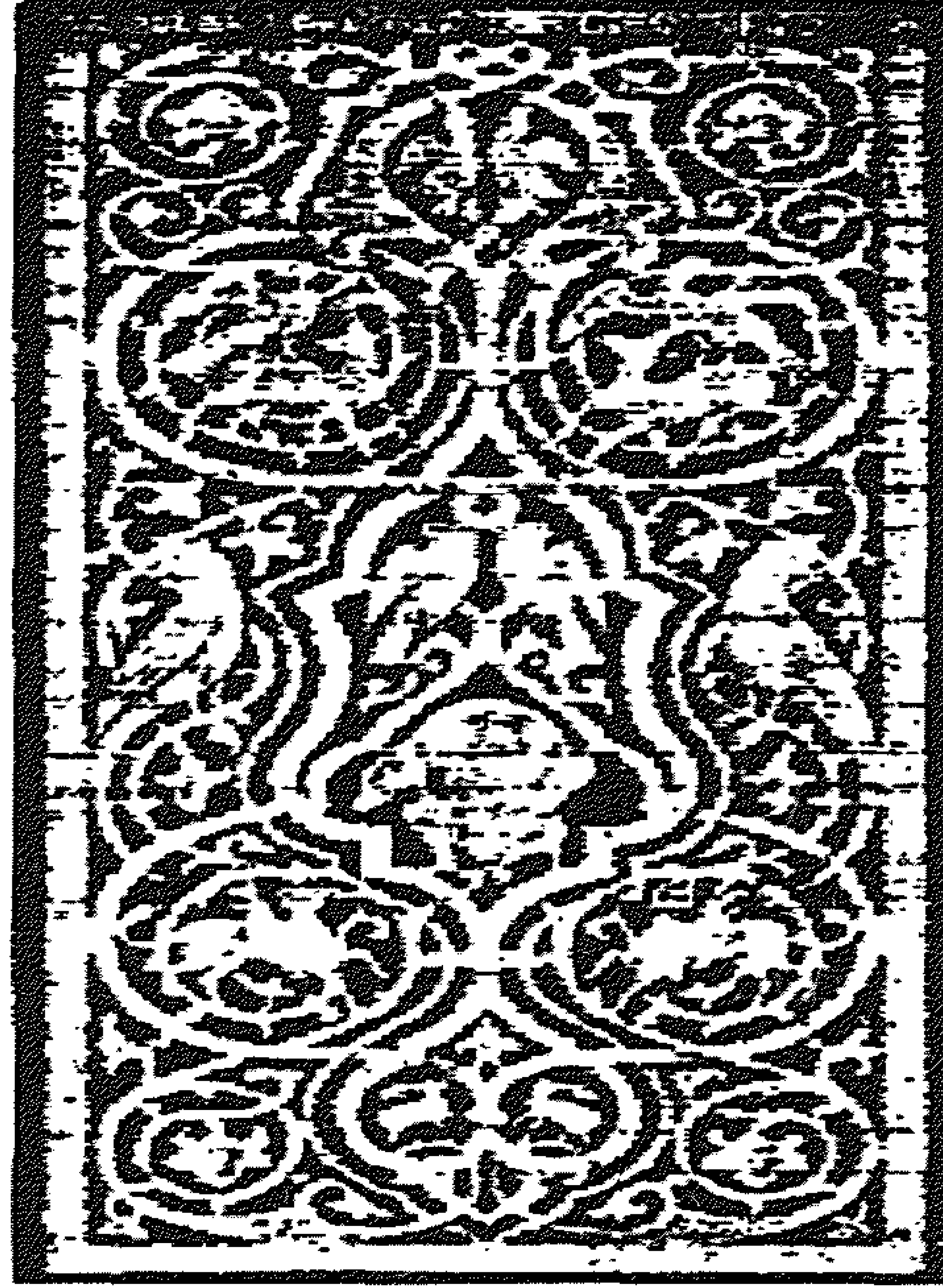
(1) سورة النور، الآية: 37.

(2) سورة الحديد، الآية: 3.

(3) سورة البروج، الآية: 13.

(*) الارابسيك: (الرقش أو التوريق)، وهو بمعناه الواسع يشمل زخرفة اشكال نباتية وعملاً متشابكاً يسير وفق نظام هندسي، واذ تتميز الاشكال النباتية بانها ايقاعية انسيابية، فان النوع الثاني تضلعي حاد، وهو هنا يعكس ايضاً فكرة المزج بين قطبين، الحركة والسكون، الزمان والمكان، وذلك عبر المزج بين الانضباط الهندسي للخط وانفلاته الانسيابي. والحركة تمضي لولبية متصاعدة تنشأ من نقطة ما تفتأ ان تعود اليها، وهي مهما تنوعت وتشابكت وابتعدت تظل مرتبطة بجذورها مثل شجرة الحياة. ينظر: (حسني، ايناس: التلامس الحضاري الاسلامي- الاوربي، مصدر سابق، ص: 14.

(4) بركات، محمد مراد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 610- 611.



الشكل (49)

أرابسيك نمط هندسي

اذ كانت الاشكال الزخرفية تخلق توازناً مثالياً عبر التكرار البسيط للنماذج كما ان هذه النماذج وبسبب عدم انغلاقها يمكنها تحقيق استمرار التكرار في المخيلة الى ما لا نهاية لتخلق شعوراً بالنظام اللامتناهي، فضلاً عن ذلك فقد كان ارتباط الاشكال الزخرفية النباتية واضحاً بالفردوس، وبذلك كانت تعد المحرك الاساس لدفع المسلم للتفاعل في علة الوجود[1]، ومن الناحية العملية فان الزخرفة الهندسية تقوم على المربع والدائرة كعناصر اساسية يمكن تكوين اشكال

(1) Iames , David. Islamic Art. AnIntroduction. Czechoslovakia. The hamlyn publishing Group Limited 1974 , P. 57.

هندسية اخرى من خلالها وبلا حدود[1]، وان التركيز على الدائرة له مرجعيات فكرية مختلفة، فهي لدى المتصوفة تمثل الشكل الهندسي الأكمل وترمز إلى كمال الخلق الالهي ورمز الوجود لعودة الانسان على مدى حياته إلى النقطة الاساسية التي انطلق منها[2]: ﴿ٱللَّهُ ٱلَّذِي خَلَقَكُم مِّن ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنۢ بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِنۢ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً يَخْلُقُ مَا يَشَآءُ وَهُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْقَدِيرُ﴾[3]. وبذلك فهي ترمز إلى الإحاطة التي اختص بها الله سبحانه على سائر الموجودات: ﴿وَلِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلْأَرْضِ وَكَانَ ٱللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُّحِيطًا﴾[4]، وهي كذلك ترمز إلى الافاضة الربانية والمركزية في الكون لانها شكل مستوي محدود بخط منحني وجميع نقطه على ابعاد متساوية من المركز[5].

ان هذه المفاهيم التي نلمسها في الزخرفة تقدم صيغة في التعبير الجدلي يوفق بين عالمين متناقضين، عالم الحس وعالم المطلق، وقد غالى الفنان المسلم في التنوع والتعدد، مما ينقل المتأمل من مرحلة الاغراق في الحس إلى السمو في التأمل، بهذا تخرج الاشكال عن جمودها وتظل الزخرفة تسبيحاً للخالق مع تلك

---

(1) حسين، خالد: الزخرفة في الفنون الاسلامية، مطبعة اوفسيت الوسام، بغداد 1983، ص: 93.

(2) شبل، مالك: معجم الرموز الاسلامية، ترجمة: انطون. أ. الهاشم، دار الجيل، بيروت، 2000، ص: 122..

(3) سورة الروم، الآية: 54.

(4) سورة النساء، الآية: 126.

(5) رزق، عاصم محمد: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص: 194.

الموسيقى الصادرة عن الاشياء والتي تعبر عنها الحركة الزمانية(*) التي تمثل الديمومة والاستمرارية في حركتها اللانهائية[1].

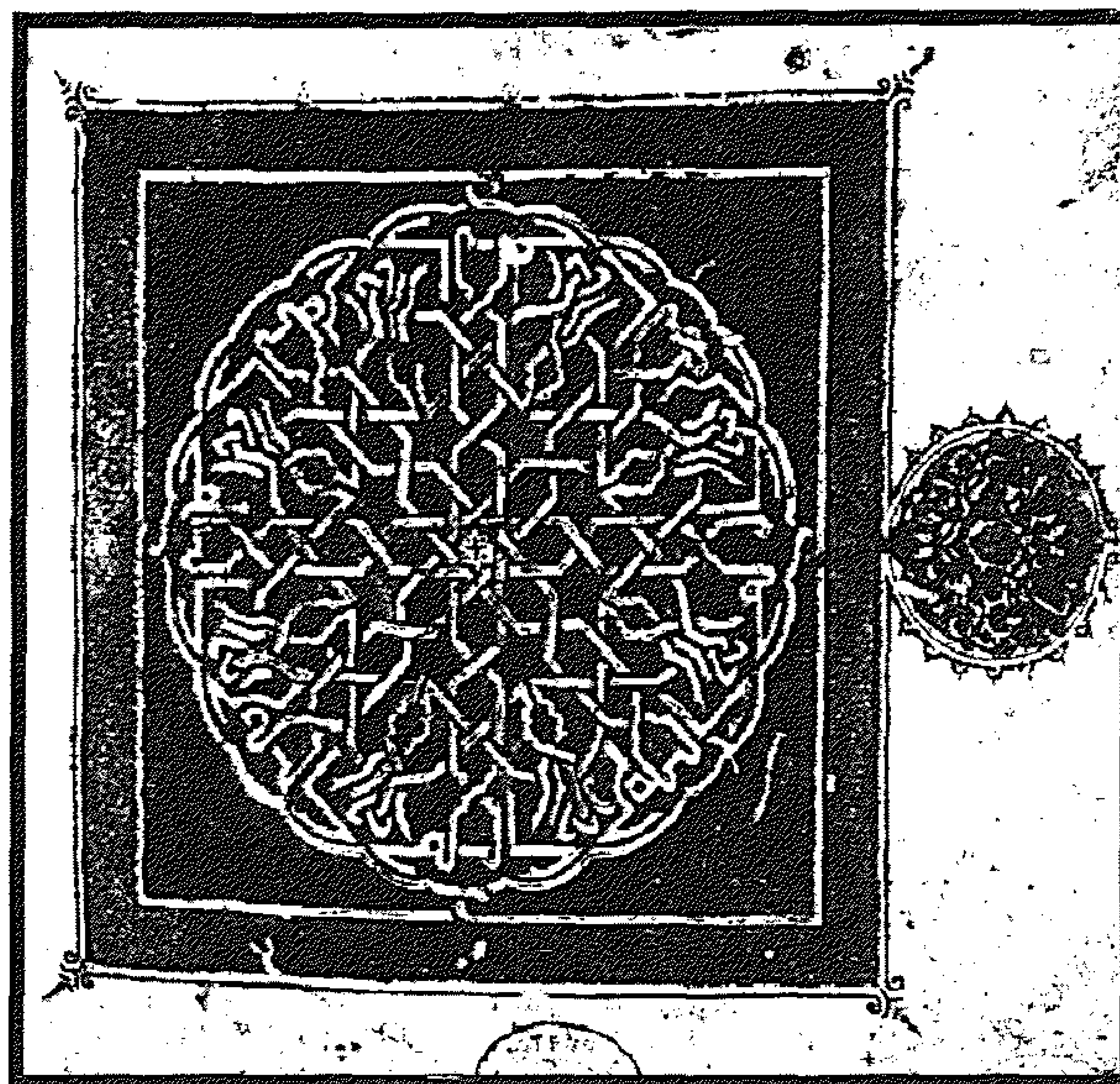
وفي فن الرقش الذي ابتعد في تصويره عن الجمال الطبيعي، اذ كان فيه الفنان يصور الأشياء كما يراها هو وليس كما هي، فقد انطلق نحو ادراك الجوهر المطلق بعيداً عن المعارف المادية في هذا العالم، فهو فن روحي نظر إلى الانسان والطبيعة نظرة دينية لا تحدها رؤية ضيقة، بل هي رؤية الهية، وهو فن قادر على الانشاء في كل مرافق الحياة التعبيرية، فالمشاهد يشعر بمتعة بصرية عندما يدخل مكاناً تشغل جدرانه الزخارف والكتابات، فالأروقة المزخرفة توصله إلى جمالية خاصة. ومن هنا نلاحظ أهمية المظاهر الجمالية المنتشرة في كل مكان على انها تجسيدات عملية للفكر الاسلامي، ولهذا لم يفرق بين ما هو حياتي وما هو فكري مطلق، فكلاهما وجه لطبيعة فنية واحدة تحمل جدلية العلاقة بين الظاهر والباطن، وهذا الفكر التوحيدي للجمال جعل للجماليات الاسلامية صورة توحيدية تعبر عن فكرة الجماعة واهدافها[2]، وان التشكيل الرائع الذي يجسده فن الرقش العربي والذي لم يكن مجرد تزيين بل هو تمثيل للملكوت الالهي، هو

(*) الحركة الزمانية: هي الحركة الداخاية للاشكال، فمثلاً عند التقاء شيئين ينتج عنهما شيئاً ثالثاً، والتقاء الثالث بهما ينتج شيئاً رابعاً، وهكذا يكون التولد من التكرار المتولد المتتابع لانتاج الحركة الداخلية، وهذه الحركة غير محسوسة بالاحساس وغير مسموعة بالاذن، بل مرئية ومدركة بالعين.

(1) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 84.

(2) عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، مصدر سابق،ص: 73-74.

آية فنية وآية دينية في نفس الوقت وطالما ما لـوحظ في هـذا التمثيـل تعـبيراً عـن العبادة بقدر ما لوحظ فيه تعبيراً عن الابداع[1]، (الشكل -50).



الشكل (50)

يمثل رقش عربي

ونلمس تلك التأثيرات الروحية في العقيدة الاسلامية على الخـط العربـي، فاللغة العربية تُعد الوعاء الواقي للشـريعة الـتي سـنها الإسـلام، ممـا تحـتم علـى الدولة الاسلامية الفتية ان تهتم بها اهتماماً كبيراً وذلـك مـن خـلال نقلـها مـن مستوى المشافهة الى مستوى الكتابة، ومن هنـا أكـد الفنـان المسـلم علـى أهميـة الحضور الجمالي للكلمة المقدسة وعلى القيمة الجمالية المطلقة للاشكال الهندسية وبشكل خاص للخط العربي الذي يعد من أكثر هذه الأشكال قداسـةً لارتباطـه

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص: 85.

المباشر بدلالتها اللغوية[1]، وقد ابدع الفنان العربي في الخط وتفنن به، ومما دفعه الى ذلك حافز الإيمان الذي أضفى القدسية على الخط الذي كتب به القرآن، ثم ما عرف من كراهية أو تحريم للتصوير، وكذلك اضطلاع العرب في العصر الوسيط بالعلوم الرياضية الهندسية التي افادوها من الحضارة الاغريقية[2]، و((ان اقتران الخط العربي بلغة القرآن الكريم منحه الفرصة الكافية للنمو والتوالد من حيث ان كلام الله سبحانه وتعالى لم يكن مقيداً، وكان محفزاً للتفكير العلمي والفلسفي الإسلامي، اضافةً الى مضامينه المجردة من القيم والمقاييس المادية، لا سيما وانها القوة المحفزة لمظاهر الجمال الباطن والظاهر، وكان بحق اختباراً لحكمة الفنان العربي وحدسه ومهارته من أجل اتقان مبدعاته في ميدان الخط العربي واظهار الجمال الإلهي ممثلاً بالأشكال والحروف والكلمات التي تجسد صورته، بل ان النص القرآني اعطى فرصة في الرقي لفعل التجريد عند العربي وكانت الصيغة المناسبة لتقديم صورة الحقيقة الجوهرية المتكاملة والمستقلة (كلام الله)، غير القابلة للتأويل والتجزئة والمعبرة عن الجمال الوجداني الذي يتجلى للنفوس المتطهرة، وكان على الفنان ان يكيف وينزه وسائله التصويرية (الحروف والكلمات) ويحولها من حالتها السكونية واعدادها لتقبل الجمال الإلهي الذي يملأ الوجود))[3].

لقد ظهر الخط العربي ليضفي بعداً جديداً ومساحة تشكيلية ألهمت الفنان

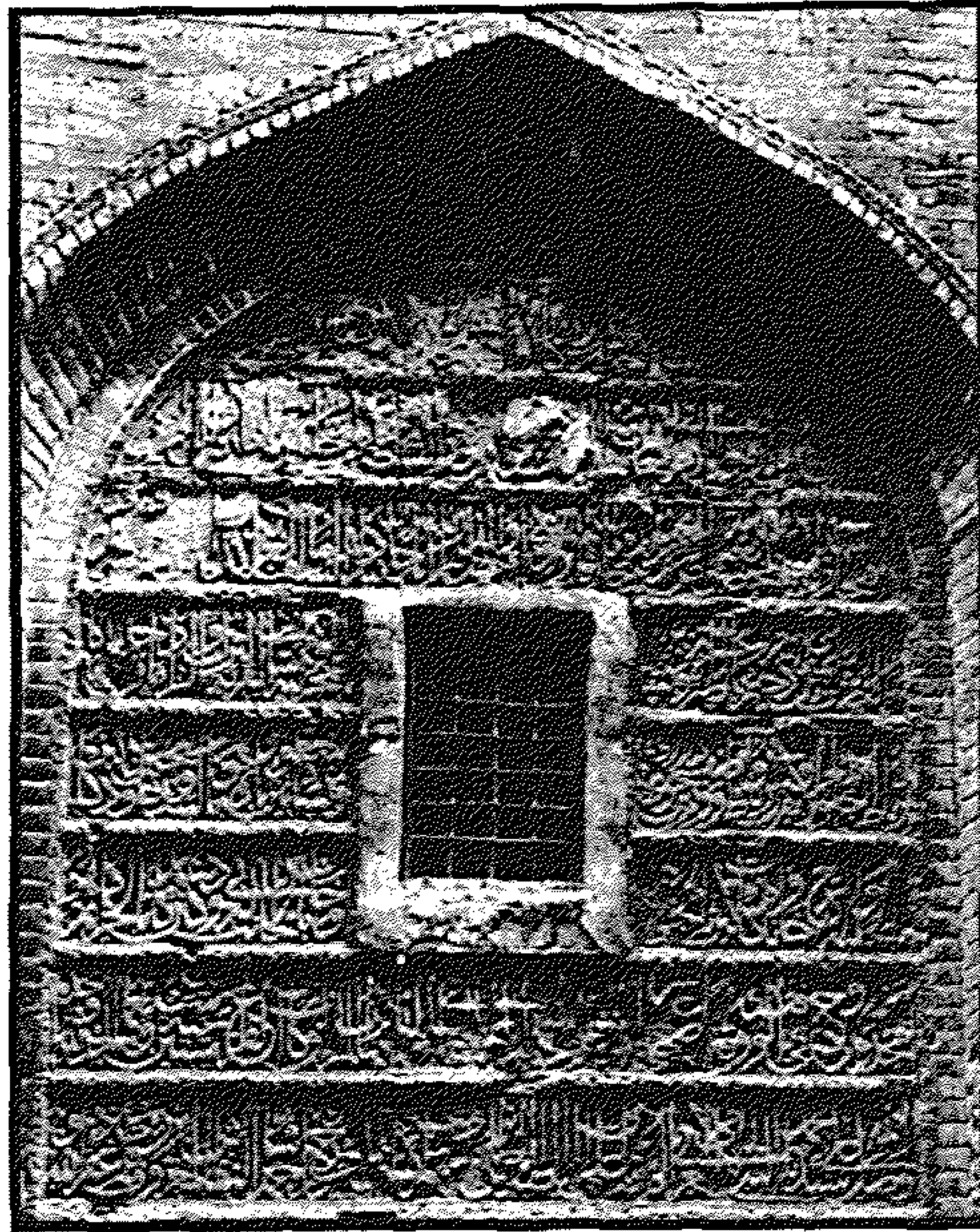
---

(1) مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 131.

(2) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق: ص: 59.

(3) الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1997، ص: 101-111.

صوراً جديدة للتعبير عن ابداعاته حتى أصبح ميزة اسلامية أخرى بعد الزخرفة، وانعكس هذا ايضاً في الرقش العربي وتطورت الزخارف مع الخط الى المستوى الذي بدأت تأخذ الشكل الإنشائي وتنسجم مع ايقاعات العمارة التي نراها تتجلى بوضوح في المساجد[1]، (شكل - 51).



الشكل (51)

تجليات الخط العربي في العمارة الاسلامية

وسعى الفنان المسلم الى اكتشاف القيمة الجمالية للكلمة العربية خاصةً بعد أن صارت للكلمة الإلهية (القرآن الكريم) جوهر عقيدته ومصدر وحيه

(1) مكداشي، غازي: جماليات الفنون الإسلامية، مجلة الفكر العربي، العدد (67)، آذار، بيروت، 1992، ص: 11.

فاستشف الشحنة التعبيرية والرمزية الكبيرة التي يحتويها فن الخط العربي، فكان هذا الفن ككل الفنون الإسلامية تسير على نفس النمط وتخضع لنفس الهدف الذي دأب الوجدان الإسلامي على ابرازه وتصويره، حتى أصبح تطوره لوناً من الأرابسيك، فقد طوّع الفنان المسلم الحروف لتصبح قادرة على اشباع حسه الفني[1]. واستخدم الخط العربي كلوحة فنية متكاملة تتحقق فيها الانسيابية والحركة المتفرقة، سواء كان ذلك بتفجير الالوان او بتحريك الخطوط. وللخط العربي اسس حسابية وهندسية وخلف هذه الأسس تحتوي قيماً فلسفية ذات ابعاد تعبيرية ودينية، فالزخارف في الخط العربي كانت بديلة عن الألوان فاستخدم اللون استخداماً رمزياً بالألوان الهادئة، الوان السماء والماء والهواء، أي الألوان الزرقاء والخضراء والصفراء وهي الألوان تعطي احساساً باللانهائية[2]، وقد استخدمت الكتابة العربية بقوالبها الزخرفية محل الصورة وعكست نوعاً من التعبير له خصائصه التي تتيح له التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية خلقية، كما عكست حباً للنظام وايماناً بالسمو بخطوطه المتصلة التي يغلب عليها القياس والدقة[3]، (شكل- 52).

(1) مراد، بركات محمد، الاسلام والفنون، مصدر سابق، ص: 649-659.
(2) عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق: ص: 64.
(3) المصدر السابق: ص: 61.



الشكل (52)

كتابة خطية زخرفية

وتركت العقيدة الإسلامية ظلالها ايضاً على فني الفخار والخزف، اللذين يُعدان من أهم الفنون التطبيقية التي مارسها الفنان المسلم، إذ انهما حققا فكرة الحضارة الاسلامية في جوانب متعددة، اذ ان روح الاسلام السمحاء لا تتماشى مع الاسراف في بهرج الحياة باعتبار ذلك عرضاً زائلاً[1]، لذا حرم البذخ في استعمال ادوات الزينة والأدوات المصنوعة من الذهب والفضة، فكان لهذا التحريم اطيب الأثر في عناية الفنان المسلم في صناعة الخزف وايجاد انواع جديدة من الزجاج والألوان وتنوعها لتحل محل الأدوات المعدنية، فظهرت لأول مرة تقنية الخزف ذو البريق المعدني، اذ استطاع الخزافون في شتى انحاء العالم الاسلامي ان يكسبوا الخزف فيما بين القرنين الثالث والتاسع بعد الهجرة بريقاً معدنياً يختلف في لونه بين الأحمر النحاسي والأصفر الضارب الى الخضرة، وبذلك تمكنوا من الاستغناء عن الأواني الذهبية والفضية التي كان الفقهاء

(1) الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، أصوله. فلسفته. مدارسه، مصدر سابق، ص: 260.

المسلمون يستنكرون على الحكام استعمالها لـدلالتها علـى الإسـراف[1]، فكـان الخزف الوعاء الذي صب فيه الفنان ابداعاته الجمالية المتمثلة بالنقوش الزخرفيـة وبضمنها الحرف العربي فهـو يعـد رد فعـل لمظـاهر الـترف وتصـوير الأشـكال الواقعية الحية (الآدمية - والحيوانية) اذ اراد الفنان المسـلم ان يسـخر فنـه لنظـام الاسلام باستخدام تفكيره في عدم التشبيه لـذلك كانـت معظـم الفنـون الخزفيـة تحمل نصوصاً كتابية، وبذلك كان الفكر الإسلامي أساس الجماليـة الـتي تعـزى اليه[2] (شكل- 53).



الشكل (53)

صحن خزفي اسلامي

وبذلك تمكن الفنان المسلم- وكما يجد الكاتب- من إيجاد حلول ابتكاريـة لما تتطلبه الشريعة الإسلامية المقدسة فيحقق بذلك مواءمة بـين ضـروراته الفنيـة

(1) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، مصدر سابق، ص: 70- 71.

(2) الأعظمي، خالد خليل: خزف سامراء الاسلامي، مجلة سومر، المجلد (3)، الجـزء الأول، وزارة الاعلام، بغداد 1974، ص: 25.

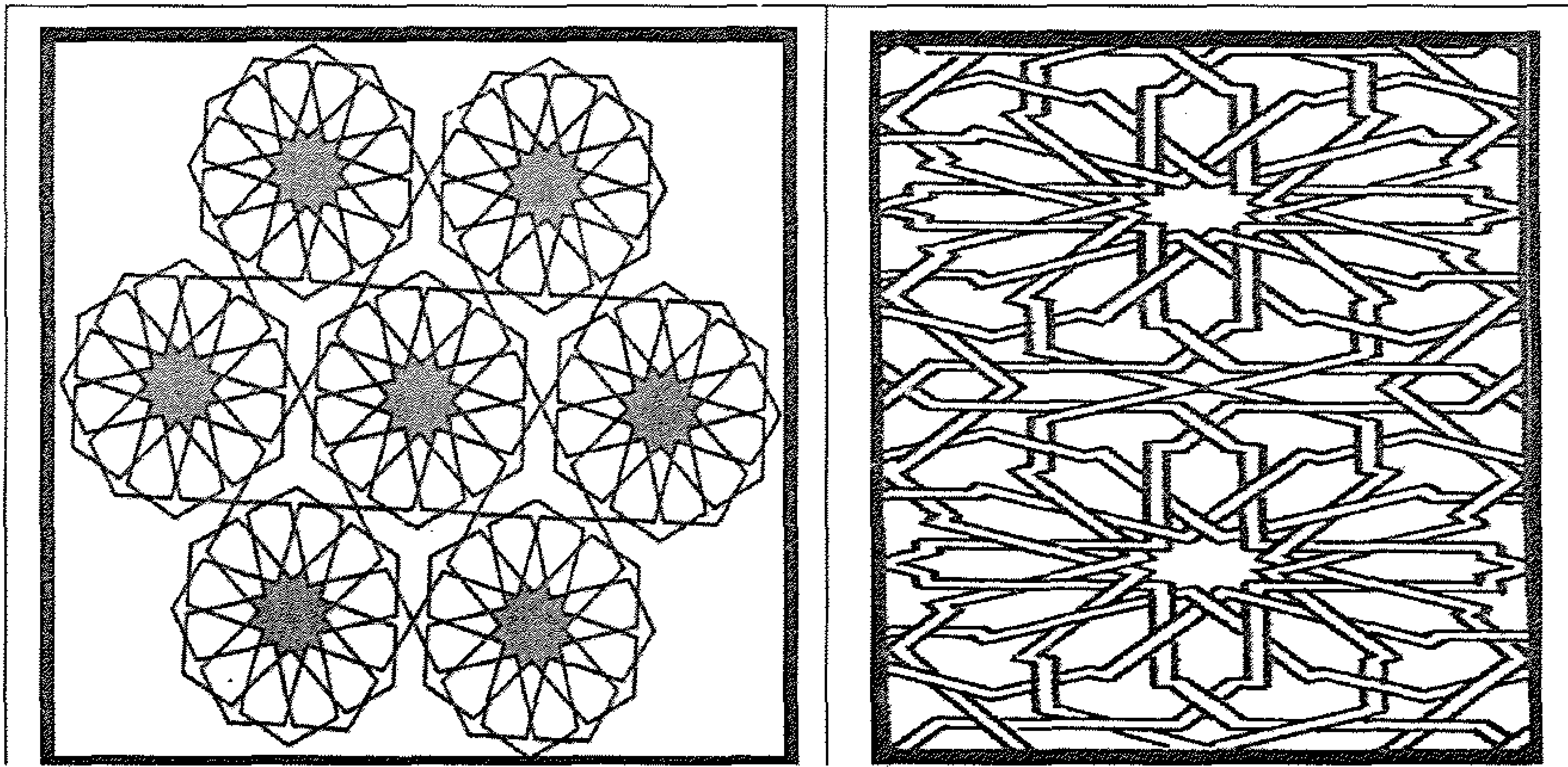
ومقتضيات الشريعة فعبر عن تلك الضرورات وفق رؤى لا يشوبها الشك والحيرة والتي تتمثل في النظرة التحرزية تجاه التصوير.

ثالثاً: التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي

يرتكز الفكر الديني الاسلامي في مبادئه على عقيدة سامية هي عقيدة التوحيد التي تنضوي على مفاهيم تجريدية محضة، فالله تعالى هو الاله الواحد المطلق المنزه عن صفات المخلوقين والذي لا تدركه الابصار ولا تحيط به الاوهام، وهو الدائم الأزلي الذي لا يقع عليه زمان او مكان، او يجري عليه التغيير، وهو بالتالي يتعالى عن التصور والتصوير. ومن هذا المنطلق- وكما يجد الكاتب- ارتسمت هذه المفاهيم التجريدية في روح الانسان المسلم وترسخت في ذهنيته كمعتقدات لا يمكن التجرد عنها او اغفالها، خاصة وانها تدعو إلى حتمية الايمان الغيبي بالمقدس الأعظم وبما تستوجه شريعته. ومن الطبيعي ان تنعكس هذه المفاهيم على فكر الفنان المسلم وعلى توجهاته وان تلقي بظلالها على ادبياته وعلى نشاطاته الروحية وبضمنها الفن. وكان لمبدأ تحريم التصوير الذي راج الحديث عنه منذ بداية الدعوة الاسلامية اثراً بالغاً لنزوع الفنان المسلم إلى التصوير المجرد والعزوف عن الفن التشخيصي واضعاً في حساباته تلك النواهي التي تحذر من التقاطع مع اوامر الشريعة، لذلك لجأ الفنان المسلم إلى تصوير الاشكال المجردة برؤية ذاتية منطلقاً من حسه الديني الذي كان يدفع به إلى اذابة الوجدان مع روحية العقيدة ذاتها، فكانت مخيلته عبارة عن خلجات مطعمة بروحية متعالية يترجمها الفنان على المسطح التصويري وهي تحمل في أعماقها معاني المطلق والكلي واللانهائي، وهذا ما يبدو واضحاً في نتاجاته الفنية الزخرفية التي كانت النموذج الأمثل للتعبير عن ما يحمله من سمات ابداعية تتساوق مع منطلقاته الفكرية الدينية.

اذاً فالفن الاسلامي انما قام على اساس مثالي، اذ كان الفنان المسلم يسعى إلى المعاني الكامنة وراء الاشياء ولذلك فان هدفه من الفن ليس التعويض عن حاجة مادية، وانما الكشف عن اعماق الحياة، وممارسة الكشف هي الابداع والخلق(1).

سعى الفنان المسلم إلى البحث عن اشكال هندسية توحي له بالاستمرارية واللانهائية فاستوحى اشكاله الهندسية من المسدس والمثمن والمضلع والنجمي من البلورات الصخرية (الكريستال) وبلورات الماس وإشعاعات النجوم، وهكذا بدأت الزخارف أول الأمر متماثلة ثم تنوعت وبدأت مفردة ثم تتابعت في تبادل موسيقى بالتفرع بخطوط متحركة وديناميكية وفي تعانق مستمر وتقاطع منتظم ومتقابل، (شكل-54 أ)، (شكل-54 ب).



الشكل (54 أ) الشكل (54 ب)

يمثلان زخرفة اسلامية هندسية

لذلك اذا تأمل الانسان شكلاً زخرفياً ثم تتكرر وتتابع وحداته يشعرانه

(1) بهنسي، عفيف: اثر الجمالية الاسلامية في الفن الحديث، مصدر سابق، ص: 12.

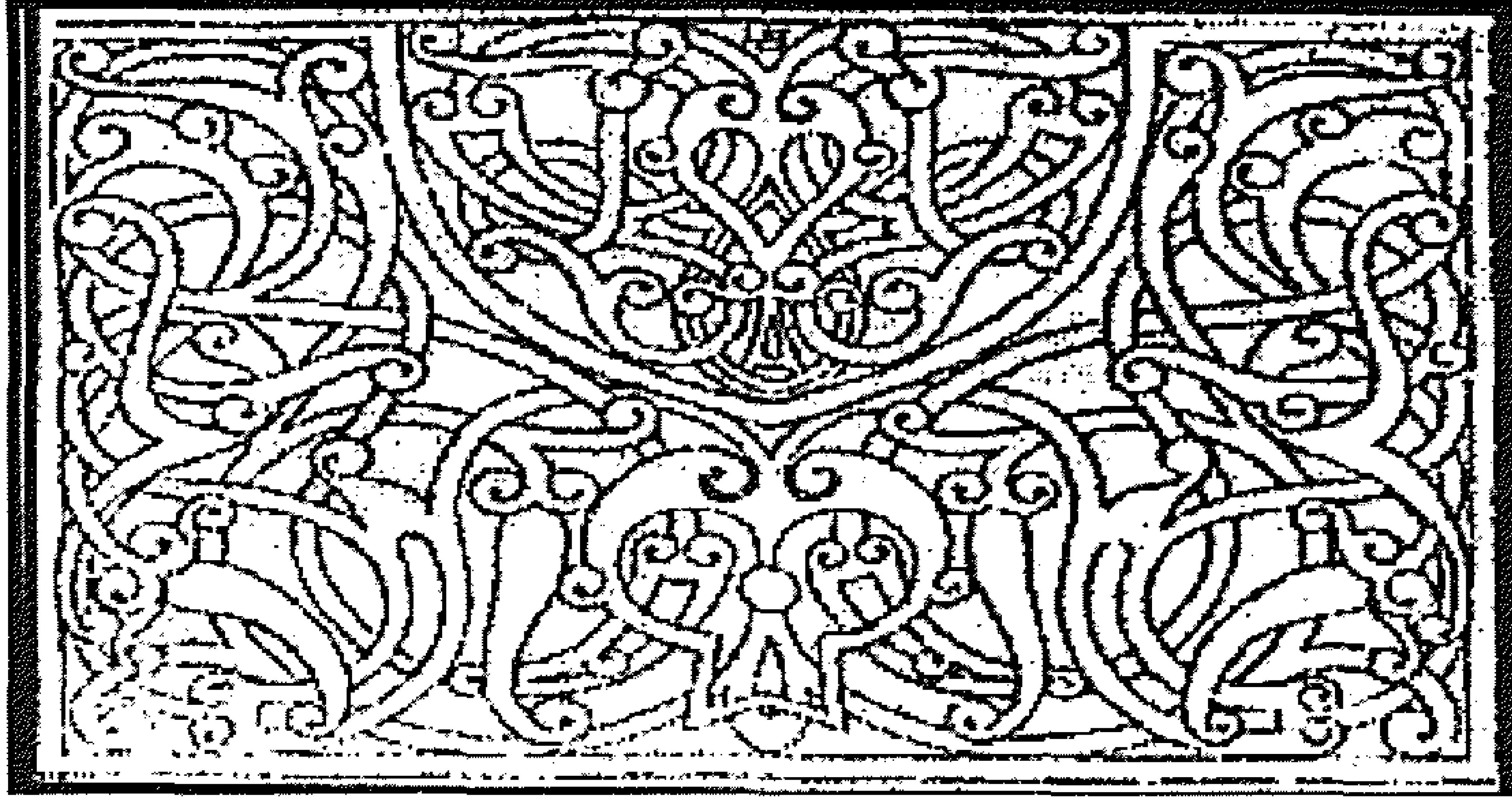
لن ينتهي ابداً فهو دائماً يبدأ من حيث ينتهي[1]. واستطاع الفنان المسلم من تنسيق هذه الاشكال الهندسية وتشكليها بصيغ فنية تعطي معانٍ ورموز ذات دلالات روحية لها صلة وثيقة بعقيدته الدينية، كما هو الحاصل في الاشكال النجمية مثلاً، فهذه الاشكال جميعاً ناجمة من اندماج شكلين يمثلان السماء والأرض، فالنجمة السداسية ناجمة من تداخل مثلثين والخماسية من تداخل زاويتين والثمانية من تداخل مربعين، يرمز الأول للجهات الأربع، بينما يرمز الثاني إلى العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب)، وفي جميع الاشكال التوريقية والهندسية والنجمية يشعر المتأمل بتوامض السماء والأرض، المركز والمحيط، الروح والمادة عبر احساس كلي لا يفصل الصورة عن مضمونها ورموزها ودلالاتها[2]. وهذا ما أطلق عليه بالرقش الهندسي الذي هو احد مكونات فن الرقش العربي الذي تجلى ظهوره في العصور الاسلامية المبكرة، حيث قام الفنانون المسلمون بإلصاق لوحات مزخرفة تسمى (حشوات) على الواجهات الخارجية والجدران الداخلية للأبنية من اجل تزيين البناء وتجميله، وكانت هذه اللوحات تتكون من حزام من الاشكال الهندسية كالمثلثات يحيط باشكال حيوانية ونباتية، وكانت هذه اللوحات مستقلة تماماً عن التصميم العمراني للمبنى... في حين اطلق على المكون الثاني بالرقش النباتي (الارابسك)، وقد اقتبس الفنان شكله من كرمة العنب باغصانها المتداخلة والملتوية بعضها حول بعض بتناسق جميل[3]، وقد استخدم الفنان فيه السيقان

(1) كلود، عبيد: التصوير وتجلياته في التراث الاسلامي، مصدر سابق، ص: 84-85.

(2) قلعه جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى الجمال الاسلامي، مصدر سابق، ص: 79.

(3) بن نايف، وجدان علي: سلسة التعريف بالفن الاسلامي (1)، الامويون. العباسيون. الاندلسيون. الجمعية الملكية للفنون الجميلة، دار البشير للنشر والتوزيع. عمّان ب ت، ص: 106-107.

والأوراق النباتية لتحويرها واضفاء مسحة هندسية عليها تدل على سيادة مبدأ الرمز والتجريد، (شكل-55).



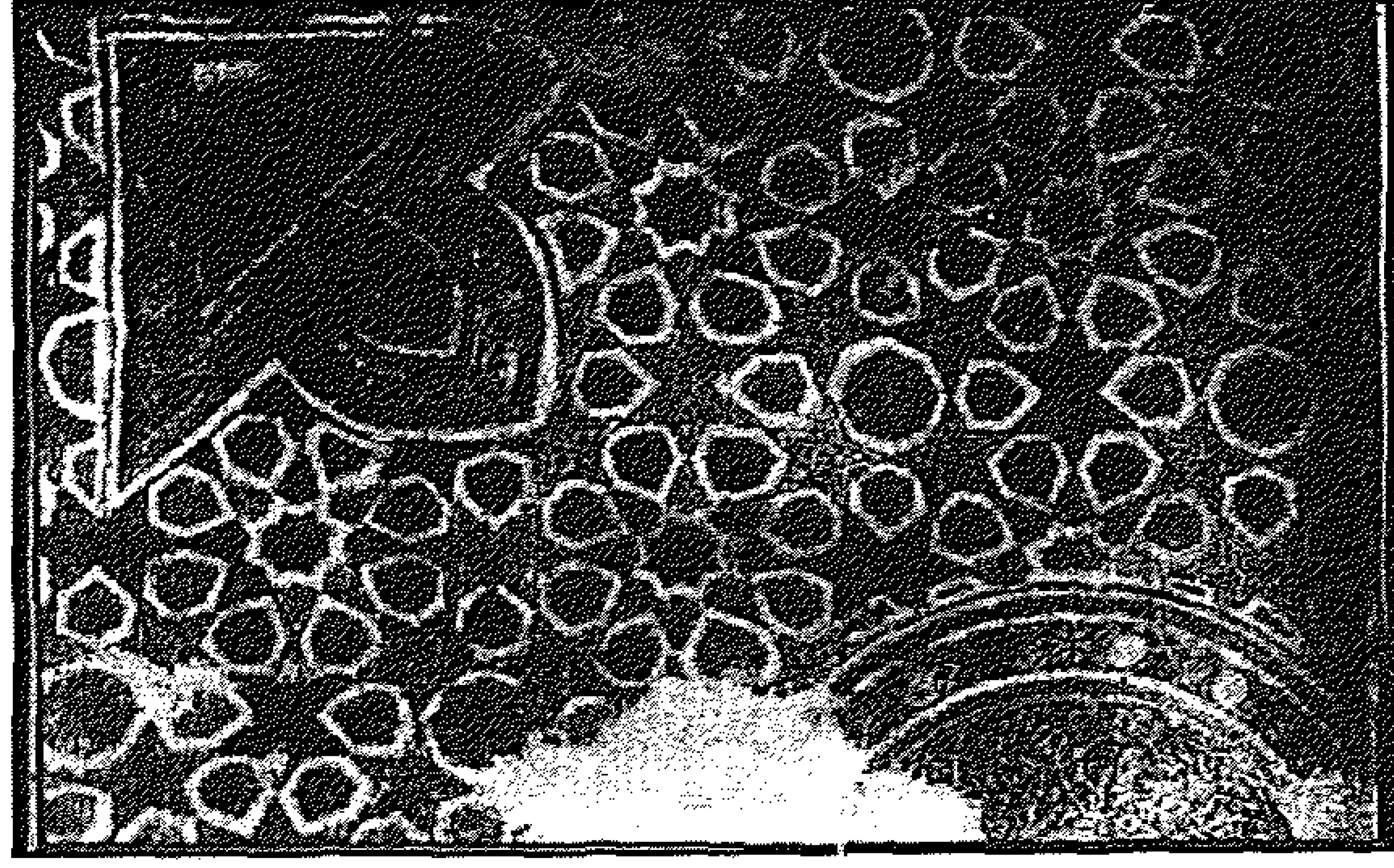
الشكل (55)

رقش اسلامي نباتي (ارابسيك)

.... ان من الخصائص المهمة للارابسيك، التوليف بين الخطوط الهندسية والاشكال النباتية، ويتم ذلك بتقسيم السطح المراد زخرفته إلى مناطق رئيسة عمودية وافقية تتكون من اشكال هندسية كالمربعات أو المستطيلات أو الدوائر المتداخلة مكونة المضلعات النجمية، ويتكرر رسم هذه الاشكال التجريدية من منطقة إلى اخرى تكرار اللانهائية وينتج عن هذه العملية ابتكار اشكال لا حصر لها من المضلعات النجمية والاشكال الهندسية. وعندما يتم الفنان زخرفته الهندسية يبدأ بتصميم الزخرفة النباتية التي أساسها الغصن والورقة والزهرة، ويقوم بتحديد الطريق الذي يسلكه الغصن داخل الاشكال الهندسية ويحرص ان يكون سمكه واحد ثم يقوم بتوزيع تموجاته وانحناءاته وتقاطعاته ومداخله ومخارجه داخل الاشكال الهندسية توزيعاً متناسقاً يعتمد فيه على نظرية التعانق أو التشابك.

ثم يقوم الفنان بحشو الفراغات المتبقية ويرسم اشكالاً اخرى من وريقات أو زهور أو ثمار بحيث تبدو منبعثة من الأغصان مراعياً في تنسيق هذه الاشكال

تناسب حجمها من جهة وتناسب اوضاعها من حيث التقابل والتعارض من جهة اخرى[1]،(شكل- 56).



الشكل (56)

التوليف بين الخطوط الهندسية والأشكال النباتية في الرقش العربي

إن الفنان المسلم استعمل ما وجده بين يديه من وحدات زخرفيه في الفنون السابقة الا انه اعاد ترتيب هذه الوحدات ولائم بينها بطريقة مبتكرة ونسّق بين اجزائها تنسيقاً جعلها تبدو كانها شيء جديد اخترع لأول مره. لقد جمع هذه الوحدات المعروفة معاً ومزجها بفلسفته فخرجت من بين يديه شيئاً جديداً، وهو قد رسم الازهار والأشجار والأوراق والطيور والحيوان بعد ان حوّرها تحويراً كادت ان تفقد معه شخصيتها كوحدات نباتية أو حيوانية، وهي وان بعدت عن الطبيعة فلا يزال لها جمال فني يدل على سعة خيال مبدعها وصفاء قريحته. ولقد وصف (الارابسك) بانه لغة الفن الاسلامي كما وصف الجسم البشري بانه لغة الفنون الأوربية، والواقع ان الانسان لا يستطيع فهم هذه اللغة ولا يتذوق جمالها الفني الا اذا ادرك الفكرة الكامنة وراءها. الفكرة التي آمن بها الفنان المسلم ومفادها ان كل ما هو موجود في العالم المادي فانٍ ولا ريب بينما الحق

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 56-57.

سبحانه هو وحده الباقي الذي لا يلحق به فناء أو زوال[1] ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ (٢٦) وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾[2].

ان هذه النزعة نحو التجريد- وكما يرى الباحث- انما كانت تعبر عن ما يحمله الفنان المسلم من روح التأثر بمفاهيم دينه وعقائده وما كانت تتسم به من رؤى تجريدية خاصة تجاه خالق الوجود فكانت روح التقديس والاجلال ظاهرة في مسطحه التصويري الزخرفي حيث اللانهائية والاستمرارية اللتين تعبران عن سرمدية الخالق وأزليته. كما يرى الكاتب ان النزعة التجريدية التي اتسمت بها الاعمال الزخرفية الاسلامية لم تكن وليدة الفن الاسلامي، اذ شهدت الحضارات القديمة في بعض فتراتها نزوعاً نحو التجريد تمثل في استخدام الفنان القديم للاشكال الهندسية في تزيين مقتنياته وحاجياته، بالإضافة إلى اعتماده اسلوب لتحوير الاشكال الآدمية والحيوانية والنباتية ثم استخدامها كزخارف ينقش بها ادواته وتحفه المنقولة. وظهر ذلك جلياً في الفن الرافديني وتحديداً في الأدوار الأولى منه خاصة في دور سامراء ودور جمدة نصر.

وقد شهد العصران الأموي (41-132هـ). والعباسي (132-656هـ) في العراق وبلاد الشام حضوراً واسعاً للفنون التجريدية الزخرفية وتطبيقاتها العملية، ظهرت آثارها في ميادين حضارية مختلفة منها العمارة والتصوير والفسيفساء(*) والخزف وما إلى ذلك، فانتشرت الدوائر المتشابكة والاشكال

---

(1) مرزوق، محمد عبد العزيز: الفن الاسلامي، تاريخه وخصائصه، مصدر سابق، ص: 180-181.

(2) سورة الرحمن، الآية: 26-27.

(*) الفسيفساء: فن زخرفي يتمثل في قطع صغيرة الحجم تصاغ ضمن قوالب معينة قد تكون =

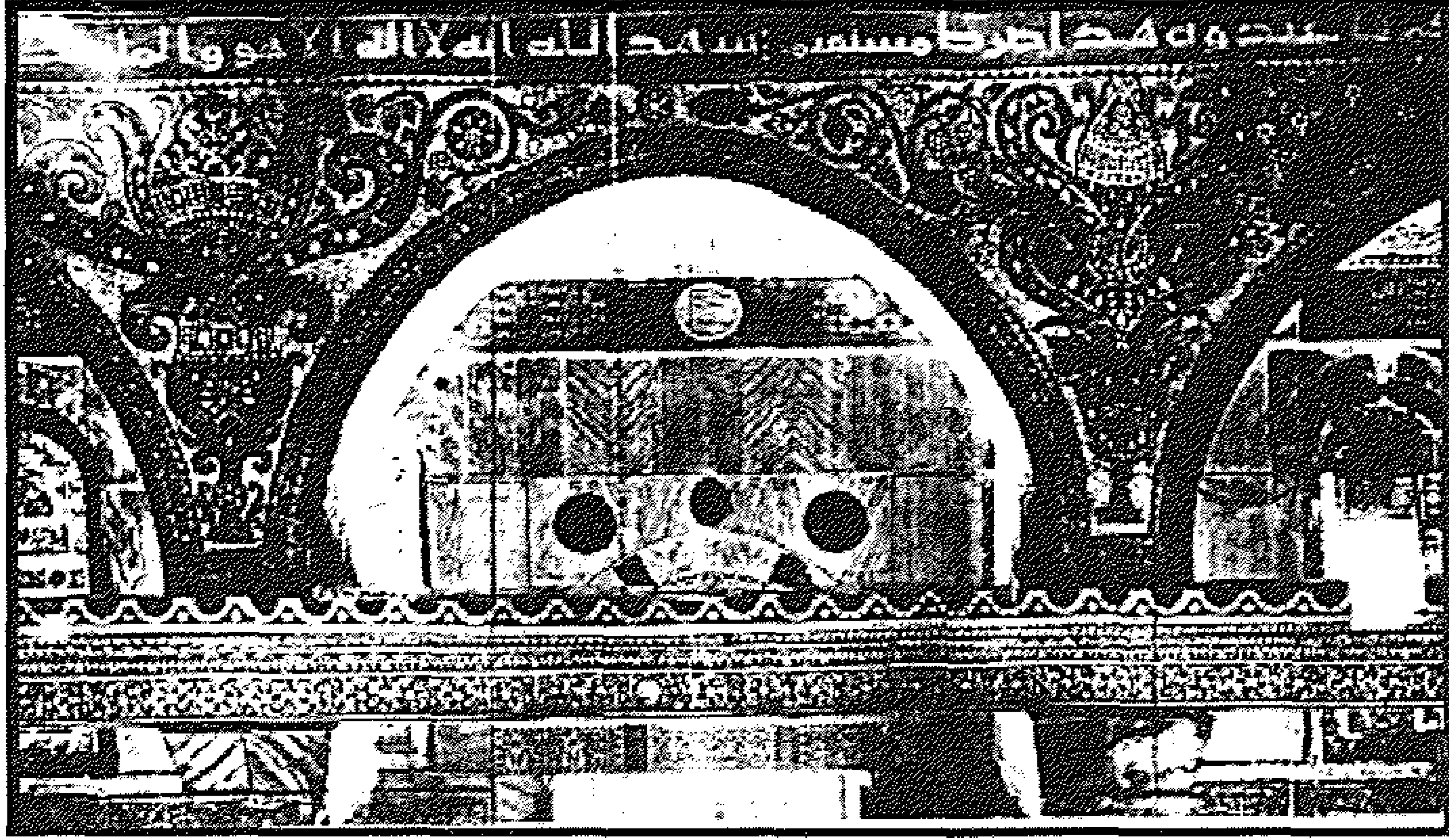
الهندسية ذات الاضلاع المتعددة كالمثمن والمعين والمربع، كما زاد استخدام قطع الفسيفساء في تنميق الجدران والابهاء، فضلاً عن الاسراف في استخدام الزخارف بأنواعها المختلفة وتغطية المساحات برسوم هندسية أو نباتية يحفها شريط متوازٍ من الخطوط العربية وتداخل الرسوم الهندسية مع النباتية(1).

ففي العصر الاموي تعد زخارف مسجد الصخرة (72هـ) من اولى المحاولات التي ظهرت في العصر الاسلامي لهذا النوع بين الفن الزخرفي المعماري، وتكسو جدران المسجد عناصر زخرفية نباتية يظهر من بينها اشجار النخيل والصنوبر وانواع الفاكهة وزخارف نبات الاكانتس(*)، وكذلك الاشجار محورة عن الطبيعة (شكل- 57).

= من الزجاج الملون ومن الصدف أو الآجر أو البلور الملون بالوان مختلفة ثم تجمع القطع التي تكون منها الشكل بعضها إلى بعض بواسطة الجص أو الملاط. ينظر: (حميد، عبد العزيز وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الاسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1982، ص: 56).

(1) عبدالعزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، الكويت، ب ت، ص: 8.

(*) وتسمى بشوكة اليهود.



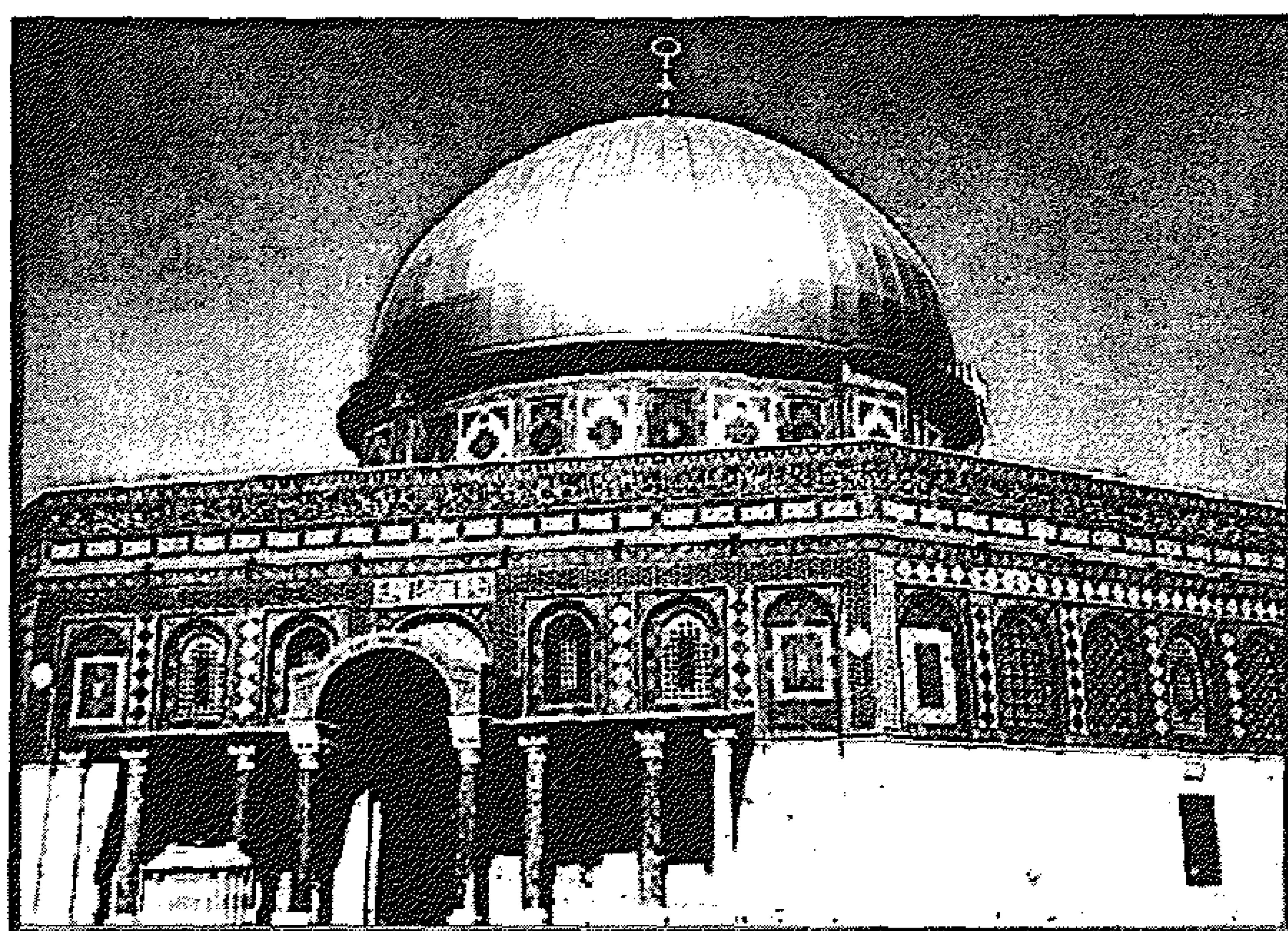
الشكل (57)

زخرفة نباتية تكسو جدار مسجد الصخرة

كما تظهر من بين هذه العناصر الاهلة والنجوم والحلي والجواهر، وقد كان الهلال معروفاً في العصر الساساني ثم انتقل إلى زخارف بيزنطية، كما تظهر بين هذه الزخارف اشكالاً تشبه الشمعدان تعلوها زخارف مجنحة. ولقد استخدم الساسانيون هذه الاشكال من قبل ولكن المسلمون عندما اقتبسوها حوّروا فيها وصارت عنصراً زخرفياً بحتاً، كما ان نبات الاكانتس وورق العنب كانا أكثر العناصر الزخرفية شيوعاً في العصر المسيحي في سوريا ومصر. ويلاحظ عامةً ان اغلب التعبيرات الفنية التي وجدت في زخارف مسجد قبة الصخرة كانت مقتبسة من الفنون الاغريقية والبيزنطية مع عناصر من الفن الهلينستي والساساني الذي انتقل إلى بلاد الشام وتأثر به الفنان السوري[1]. وفي قبة الصخرة ذاتها

(1) علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، ط5، دار المعارف، القاهرة، ب ت، ص: 36.

تظهر الفسيفساء وهي تغطي أجنحة وبواطن العقود ورقبة القبة وتتألف الفسيفساء من فصوص صغيرة ومكعبات مختلفة الحجم خليطاً من مواد الزجاج الملون وغير الملون والشفاف والمعتم، ومن مكعبات من الحجر الوردي وصفائح من الصدف، وقد الصقت هذه الفصوص والمكعبات على طبقة من الجص، (شكل- 58).



الشكل (58)

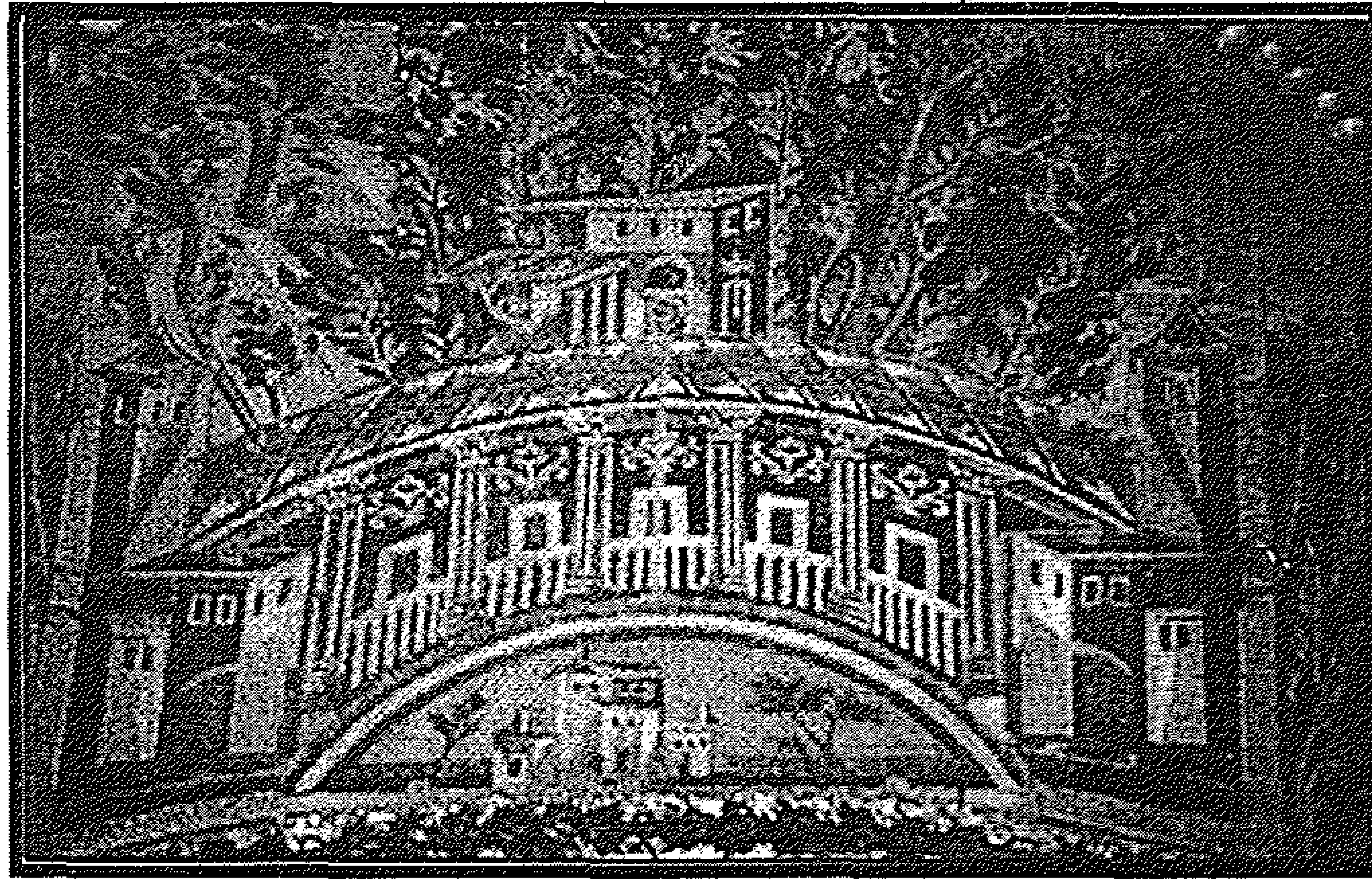
فسيفساء تكسو مسجد قبة الصخرة

ويلاحظ في فسيفساء القبة تنوعٌ كبير لاشكال ورسوم نباتية تتمثل بالنخيل وأشجار الزيتون وتظهر رسوم النخيل في الجانب الأيسر والأيمن الداخلي من احد اكتاف المثمن الاوسط للقبلة، وقد زينت جذوع النخيل باشكال هندسية كالمربعات والمستطيلات والفصوص[1]، ويلاحظ في القبة ايضاً زخارف رخامية، وهي اشرطة من الرسوم بالرخام المختلف الالوان اكتسى بها الوجه الداخلي

(1) حميد، عبد العزيز وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الاسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1982، ص: 58-59.

للحائط الكبير الخارجي، وتبدو هذه الزخارف ذهبية اللون على ارضية سوداء وموضوعاتها نباتية. كما يبدو على الجزء السفلي من اسطوانة القبة افريز من زخارف قوامها فروع من نبات الاكانتس (شوكة اليهود)[1].

اما المسجد الاموي[*] في دمشق (88-96هـ) فقد كان قوام زخارفه عبارة عن مناظر طبيعية تمثل اشجاراً ومياهاً وجبالاً تتخللها رسوم عمائر مدنية وتحمل اسقف هذه العمائر أعمدة ذات طراز كورنثي، بالاضافة إلى وجود زخارف من وحدات نبات الاكانتس الذي ظهر في قبة الصخرة، ولقد فسرت هذه المناظر على انها ربما تصور مدينة دمشق، ويكشف اسلوب عمل فسيفساء الجامع الاموي على تأثر الفن الأموي بالفن الهلنستي[2]، (شكل- 59).



الشكل (59)

جانب من المناظر الطبيعية في المسجد الاموي

(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 620.

(*) ينسب تشيده إلى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك.

(2) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص: 36.

لم تعد الاشكال المجردة هي العناصر الأساسية في التزيين والتحلية في القصور الأموية في بادية شرق الأردن، فهناك الاشكال الواقعية الحية التي اخذت حيزها في أروقة القصور وباحاتها وحجراتها. ففي قصير عمرة(*)، كانت جدران هذا القصر محلاة بنقوش تضم رسوم صيد واستحمام ورسوم راقصات ونساء عاريات ورسوماً رمزية لالهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ، واخرى لبعض مراحل العمر المختلفة، ورسماً لقبة السماء وبعض النجوم فضلاً عن البروج المختلفة ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية، شكل (60-أ)، (60-ب):



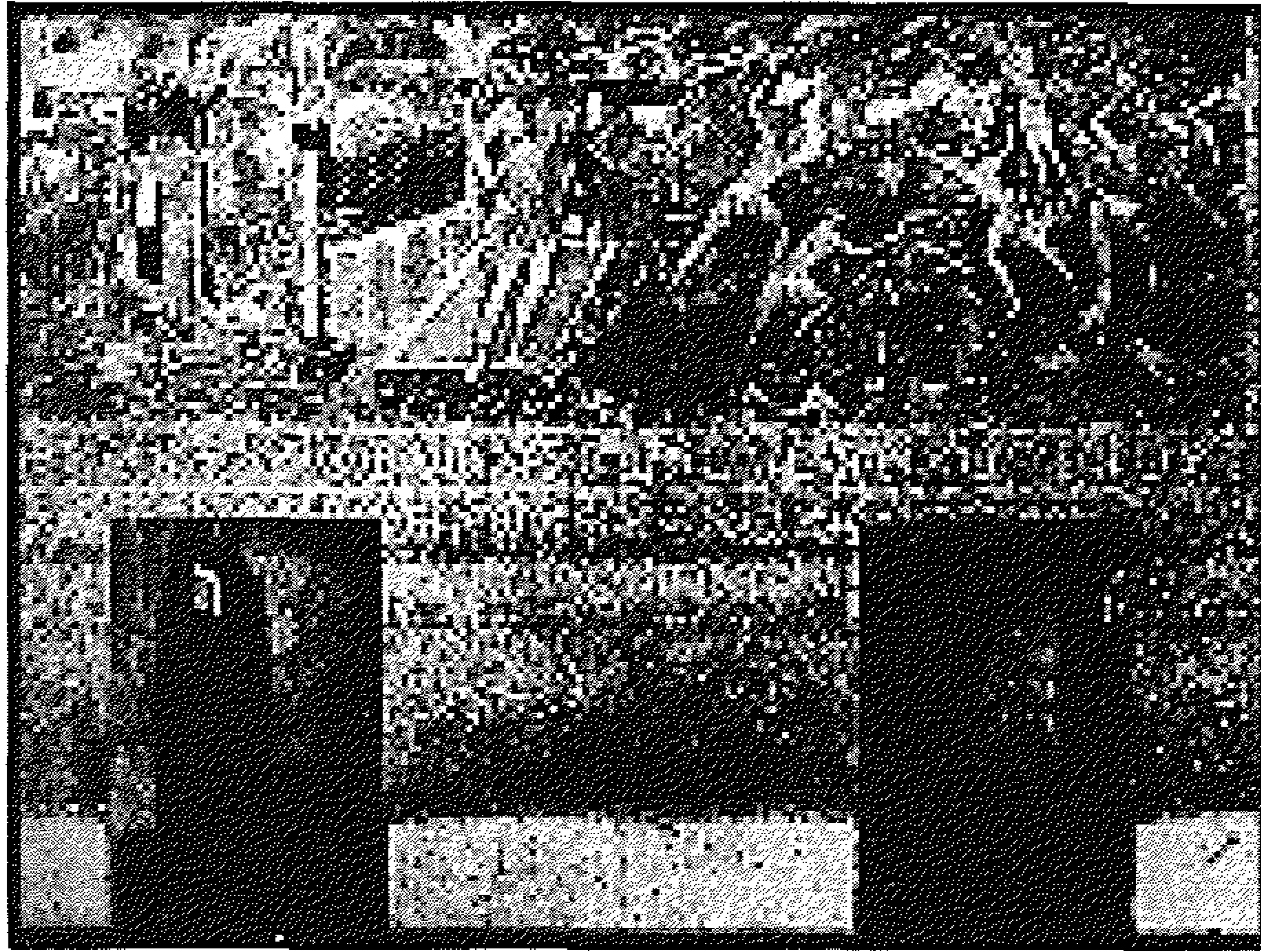
الشكل (60 أ) الشكل (60 ب)

رسوم جدارية واقعية- قصير عمرة

غير ان هناك نقشين يُعدان من اهم النقوش في قصير عمرة، الأول يمثل رسم الخليفة وهو جالس على عرشه وحول رأسه هالة وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان، وتظهر كتابة كوفية على عقد المظلة، اما النقش الثاني فالصورة المشهورة المعروفة باسم صورة أعداء الاسلام، وقوام هذه الصورة ستة اشخاص ذوي ملابس فاخرة تعلو أربعة منهم كتابة عربية واخرى اغريقية،

(*) قصر صيد صغير يقع على بعد خمسين ميلاً شرق عمان تم اكتشافه عام 1898م على يد الرحالة النمساوي الويز موزيل.

وتفاصيل اخرى، وقد اختلف المؤرخون في تفسيرها، لكن التفسير الشائع لها ان هؤلاء الستة يمثلون رسوماً لستة ملوك هزموا على يد الخليفة الأموي في بداية القرن الثامن الميلادي. والملاحظ ان تأليف هذه الصورة هو تأليف ساساني حيث ان رسم اليدين مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الامام شارة من شارات الخضوع سمة عرفت في النقوش الساسانية[1]، (شكل-61).



الشكل (61)

تصوير جداري يمثل لوحة اعداء الاسلام- قصير عمرة

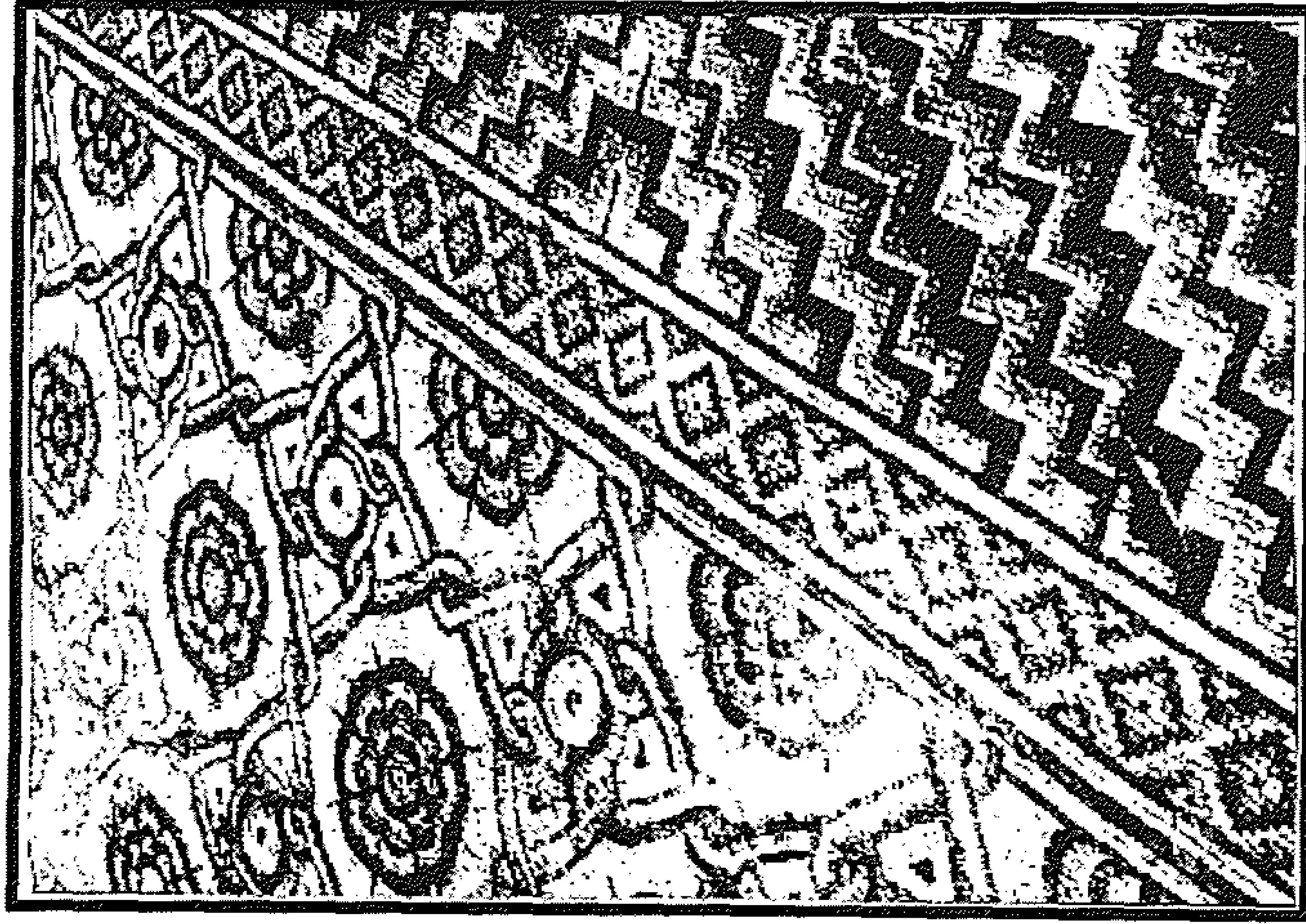
كما يضم القصر اشكالاً نباتية كعنقود العنب وورق الدَّوالي وزهرة اللوتس توسط بعضها اشكال هندسية نفذت بالفسيفساء الحجرية لتزين غرف النوم[2]. ويلمس الناظر تغيراً جذرياً على الموضوع والطراز عند الدخول إلى حمام القصر لتصبح الاشكال اقرب إلى الواقعية، فثمة شكل معين تحدده اوراق شجر وبداخله اشكال آدمية وحيوانية مثل دب يعزف على آله موسيقية وغزلان

(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 45-47.

(2) بن نايف، و جدان علي: سلسلة التعريف بالفن الاسلامي، مصدر سابق، ص: 50.

في اوضاع مختلفة وانواع من الطيور غير ان ما يدعو إلى الدهشة هو موضوع الشخص العاري، ففي حمام القصر هناك عدة لوحات تمثل نساء وأطفالاً عراة أو شبه عراة، وثلاث نساء عاريات يستحمن، وفي منظر آخر نساء عاريات يحممن أطفالهن[1]، ويرى المستشرق (ايتنغهاوزن) ان مصورات هذا القصر وما بعده من القصور الأموية مثل قصري الحير الغربي وخربة المفجر يسودها الاسلوب الفني الهلنستي، فضلا عن الاسلوبين الفنيين، الروماني والبيزنطي[2].

هذا التقابل في الأساليب الفنية نلحظه في قصر خربة المفجر[*] أيضاً، فايوانات القصر قد كسيت بزخارف جصية بارزة لوحدات حيوانية وطيور بينما كسيت أرضية القصر بزخارف تجريدية من الفسيفساء، (شكل 62-أ).



الشكل (62 أ)

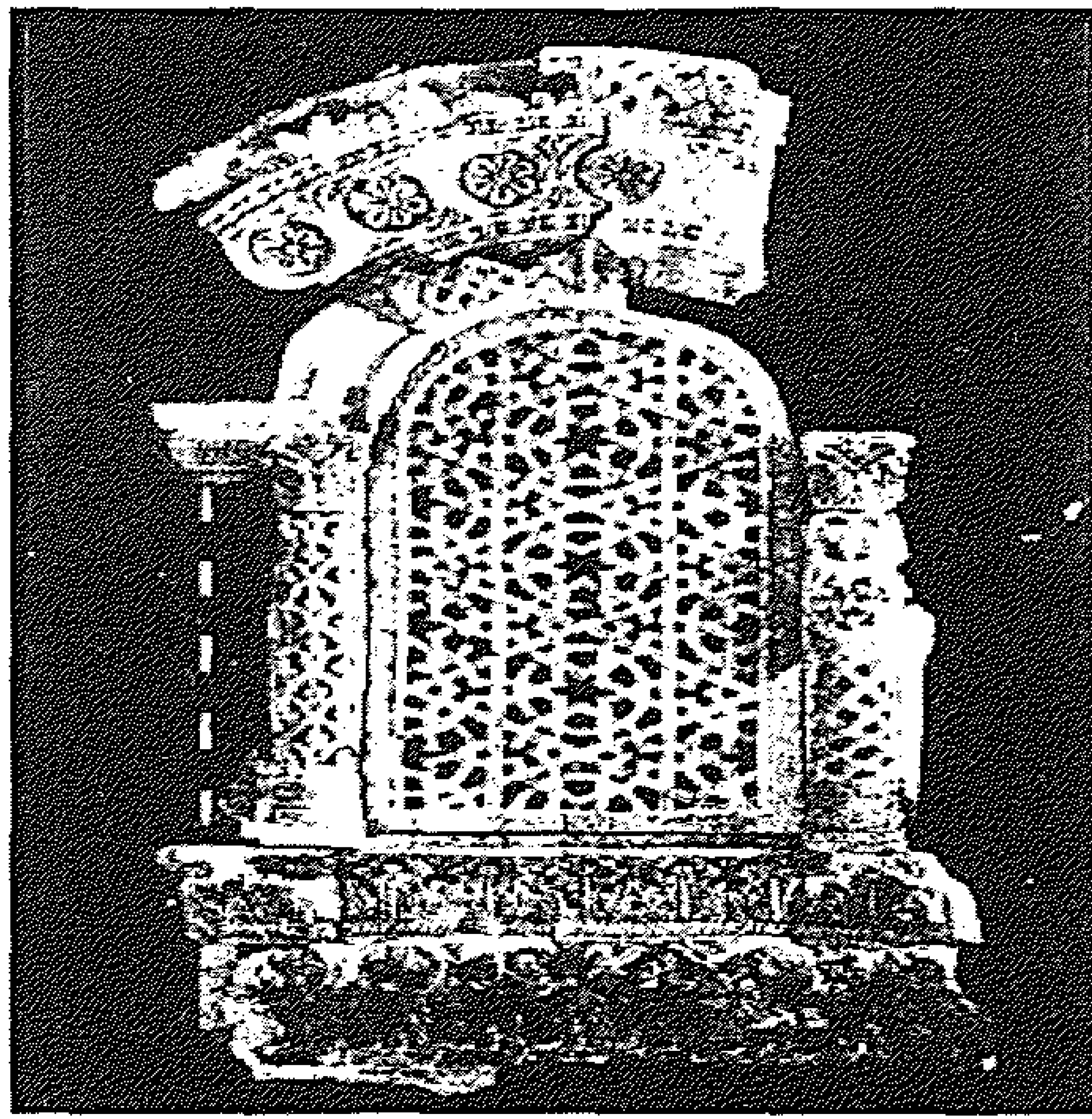
زخارف تجريدية للفسيفساء- قصر خربة المفجر

(1) المصدر السابق، ص: 54.

(1) Ettinghausen (R.) :Arab painting skira,1962.p.43

(*) ينسب تشيده إلى هشام بن عبد الملك (105هـ- 125هـ) ويبعد حوالي 5كم شمال اريحا.

ويوجد بالقسم الخلفي من القصر غرفة صغيرة على شكل حنية غطت أرضيتها بالفسيفساء المزخرفة برسوم واقعية تمثل شجرة مورقة وبقربها حيوانات متصارعة. وقد استطاع الفنان توضيح الاستدارة والعمق في العناصر الحيوانية والنباتية باستخدام ألوان فاتحة وقاتمة في الفسيفساء، وتزيين جدران هذه الغرفة ونوافذها بزخارف جصية بارزة باشكال نباتية وهندسية، (شكل 62- ب).



الشكل (62 ب)

زخارف جصية بارزة لأشكال نباتية وهندسية

واخرى لطيور وحيوانات حقيقية وخرافية وراقصات نصف عاريات، كما زخرفت الأسقف فوق الأبواب بالجص المفرغ اما بوابة حمام القصر فيعلو مدخلها قبة صغيرة مزخرفة بحنيات وفي كل حنية منا تمثال جارية نصف عارية. كما يوجد فوق المدخل تمثال رجل وهو يقف على منصة يحملها أسدان متدابران. ويلاحظ في عمارة القصر التأثر بالعناصر الهندسية التي كانت معروفة قبل الاسلام. فالسور المحصن والبوابات المدعمه بأبراج المراقبة كانت معروفة في الحضارة الرومانية. وبينما تتشابه معظم القصور الأموية تصميم خربة المفجر نجد

ان قصر المشتي(*) ينفرد بتصميم خاص مستمد من القلاع الرومانية وقصور ملوك العرب قبل الاسلام[1]، وهو يعد من اعظم آثار القرن الثاني الهجري، وتظهر التأثيرات الهلنستية والساسانية واضحة في رسوم هذا القصر، فهي تبدو وكأنها رسوم فارسية، كالحيوانات المتقابلة واشكال الشمعدانات والمراوح النخيلية، وتشكل هذه الرسوم تناسقاً جميلاً مع منحوتات القصر وأرضياته[2].

وتقسم زخارف واجهة هذا القصر إلى مجموعتين رئيستين: الأولى تشمل المثلثات التي توجد على يسار المدخل وفيها تظهر زخارف من اشكال الحيوان والطيور والاشكال الآدمية تمت صياغتها وسط تفريعات من سيقان العنب. واشتقت اشكالها من الفن المسيحي السوري، اما المجموعة الثانية فتشمل المثلثات التي توجد على يمين المدخل، ولا يظهر في زخارف هذه المجموعة اثر لاشكال الكائنات الحية كما ان تفريعات سيقان العنب صيغت بطريقة مجردة وقد استندت في ذلك إلى الأساليب الفنية القديمة في بلاد المشرق[3]، (شكل -63 أ).

(*) يقع القصر على بعد 20 ميلاً جنوبي عمان، وقد تم اكتشافه من قبل عالم الآثار (لير) سنة 1840م.

(1) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص: 31.

(1) Rice,David, D:Islamic Art, Thames and Hudson, Revised editon, Spain, 1986, P: 20– 21.

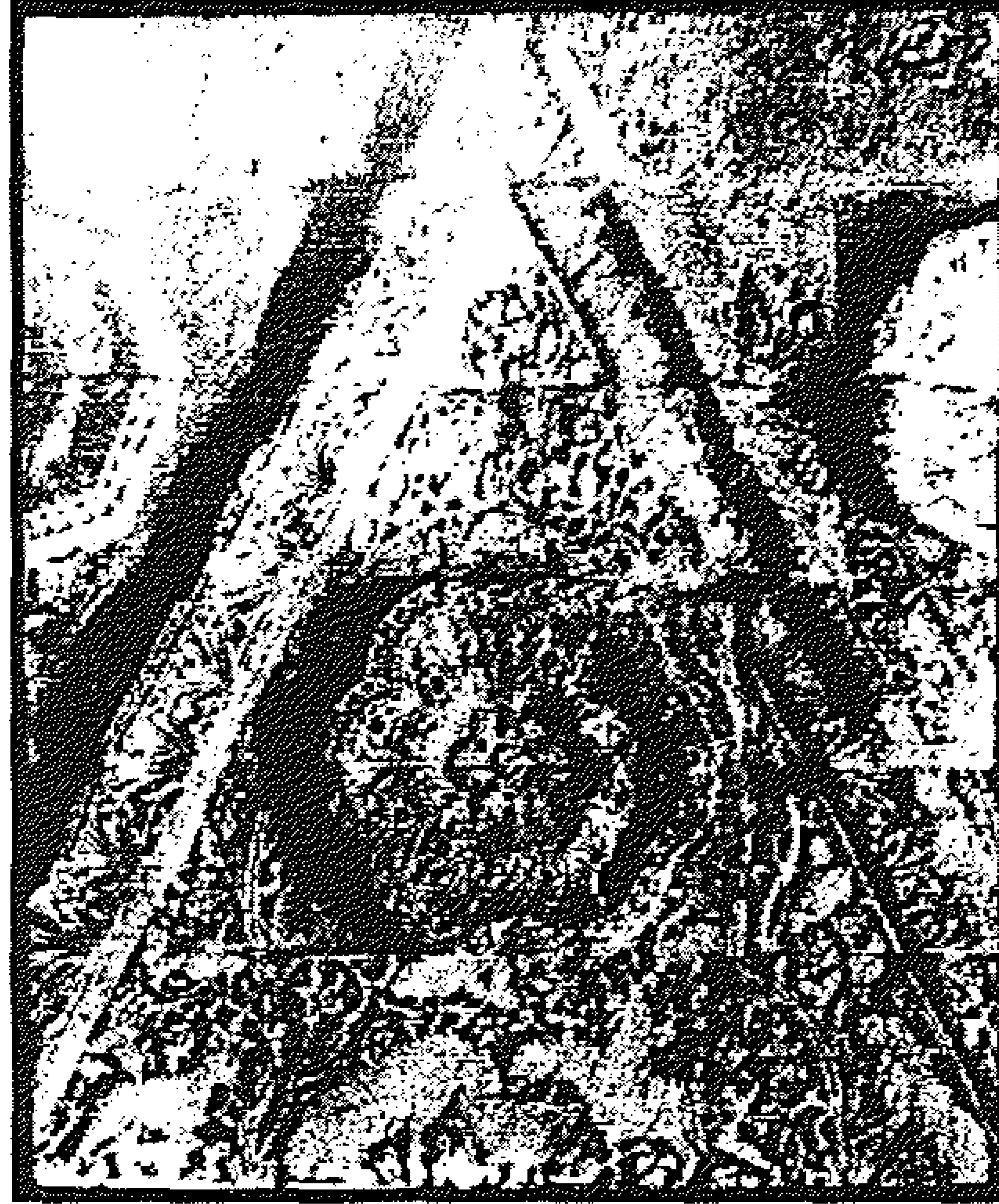
(3) ديماند، م. س: الفنون الاسلامية ط2، ترجمة احمد محمد عيسى، مراجعة: احمد فكرت، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958، ص: 90.



الشكل (63 أ)

زخارف نباتية - قصر المشتي

استخدم الفنان رسوم حيوانات أسطورية في بعض المثلثات كالحصان الذي له ذيل طاووس وأجنحة مرتفعة إلى الأعلى، والقنطور، (شكل- 63 ب).



الشكل (63 ب)

زخارف جصية تتضمن حيوانات اسطورية- قصر المشتي

وتظهر بعض رسوم لحيوانات أخرى كالأسدين المتقابلين في قاعدة المثلثات حول إناء يشربان منه، وفي مثلث آخر رسمت الحيوانات وهي تعدو في اتجاهين متعاكسين بين أغصان العنب. وتبدو الأوراق الجناحية وكيزان الصنوبر التي استخدمت في زخرفة المثلثات لتعطي حيوية للأرضية. ان هذا القصر يعكس

أسلوب الفن الأموي بعناصره الزخرفية سواء أكانت مرسومة بالموزائيك أم منحوتة على الجدران[1].

يجد الكاتب ان الفنان الأموي لم يكتف بتصوير الاشكال الواقعية بل راح يناغم العالم الأسطوري من خلال رسمه لحيوانات خرافية أو مركبة، وهذه لم تكن مبادرة منه في احترام تعاليم دينه في حرمة أو كراهة التصوير، اذ انه لم يتوان عن رسم الاشكال الآدمية والحيوانية، ولكن ربما يكون ذلك دافعاً منه لتنمية خياله الفني، أو ربما يكون ذلك سعياً منه لمحاكاة الفنون القديمة.

هذه التوجهات نحو العالم الأسطوري قد اتبعت كذلك في رسوم قصر الحير الغربي، فعلى ارضية غرفة ذات السلالم ثمة لوحة تمثل امرأة داخل اطار دائري تحمل رداء فيه فواكة وحول عنقها أفعى، ويظهر حول الشكل الدائري حقول مستطيلة يحيطها اطار مملوء بالزخارف النباتية وعناقيد عنب، وفي الساحة المستطيلة مخلوقان خرافيان،[2] (شكل- 64).



الشكل (64)

تصوير جداري- قصر الحير الغربي

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 68.

(2) المصدر السابق، ص: 76.

يلمس الكاتب الجدلية في أسلوب معالجة الموضوعات الفنية في العصر الأموي وقد كان لتنوع المعمار الأثر الكبير في تحديد منهجية الفنان وأسلوبه الفني، فتزيين الأماكن المقدسة كان يفرض على الفنان اتباع الاسلوب التجريدي في معالجة وحدات التصميم وذلك بالاقتصار على الاشكال المجردة (الهندسية منها والنباتية) وعدم اشراك ما دونها من صور لاشكال حية يتعارض وجودها مع حرمة الدين. اذ ان هذا التقييد يضفي على الأماكن شيئاً من الهيبة والقدسية. في حين لم نلمس مثل هذا التقييد في معالجة الموضوعات الفنية في القصور الأموية ذاتها، اذ اتبع الفنان في باحات القصور وأروقتها الأسلوب الواقعي إلى جانب الأسلوب التجريدي. فكانت عناصر التصوير تشتمل على اشكال مجردة (زخارف هندسية ونباتية) فضلاً عن اشكال آدمية وحيوانية، بل لم تخلُ مشاهد القصور التصويرية من الاشكال الواقعية المبتذلة (العارية) المسطحة منها والمجسمة.

اثار وجود مثل هذه الاشكال في حنايا الجدران وفي بوابات الحمامات تساؤلاً بين العلماء في شرعية هذا العمل الذي تم في أوائل العصر الإسلامي، وكيف سمح الحكام الأمويون بمثل هذا العمل، فهو أمر يدعو للاستغراب، اذ يحدث بوقت ليس ببعيد عن صدر الاسلام وعلى يد اشخاص كان من المفروض ان يكونوا حماة الاسلام ورعاته[1].

اما في العصر العباسي[*] فقد حذا الفنان في هذا العصر حذو الفنان

(1) Burck hardt, Titus:Art of Islam, Language and Meaning, First published, World of Islam Festival Pub lishing Company Ltd, Lnondon, 1979, P:14.

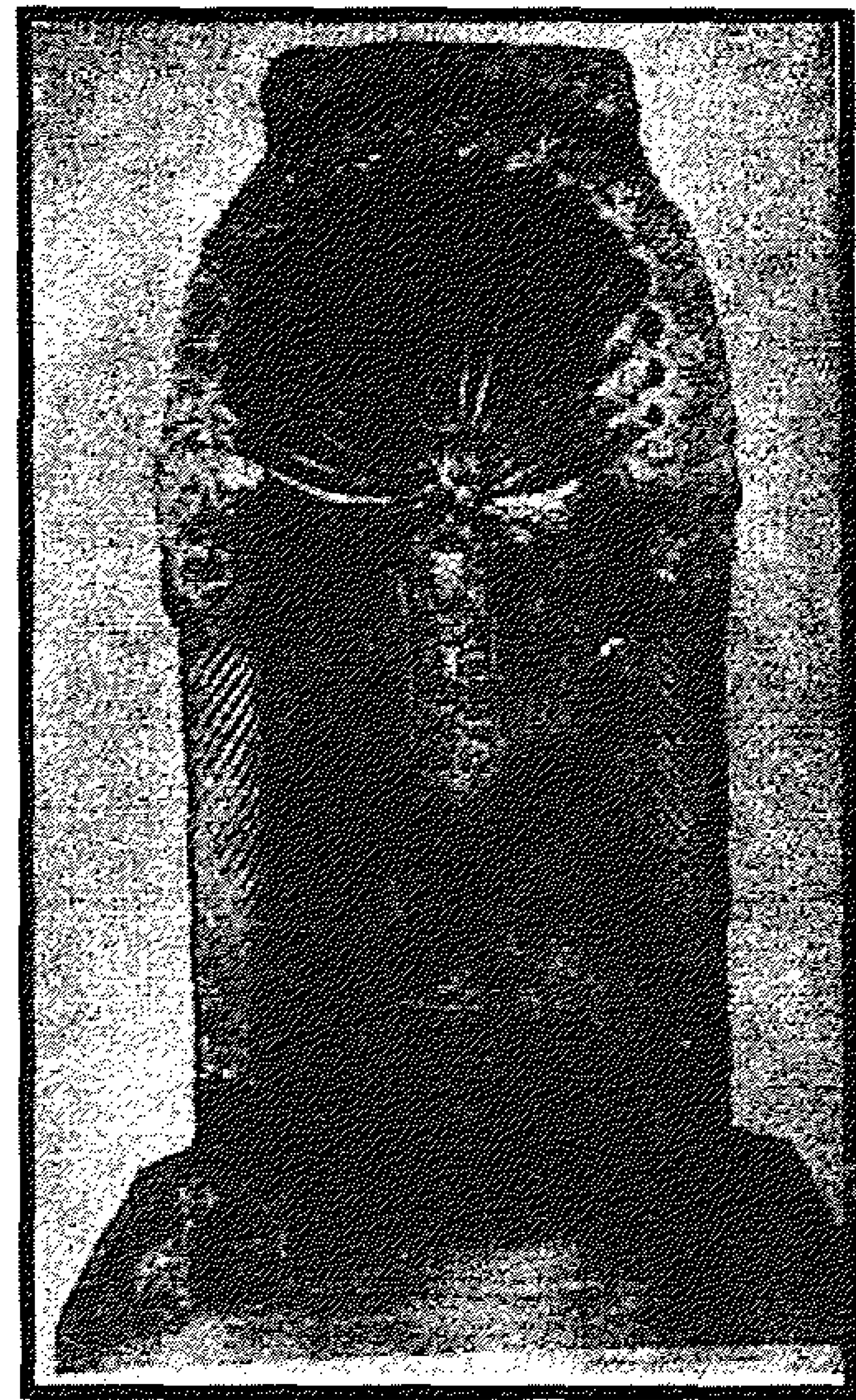
(*) ملك بنو العباس في سنة (132هـ) وهي السنة التي انقضى فيها ملك بني امية بمقتل آخر ملوكهم مروان بن محمد بعدما ملكوا الف شهر سواء، وقد ذكر قوم ان تأويل قوله =

الأمـوي، اذ اقتصـر في تصـويره للعمـارة الدينيـة علـى الأسـلوب التجريـدي الزخرفي، فخلت دور العبادة تبعاً لذلك من الاشكال الآدمية والحيوانية، ولجأ الفنان إلى تـزيين المسـاجد بالزخـارف الهندسـية والنباتيـة. ففـي جـامع المنصـور الملاصق لقصر باب الذهب، والذي يعـد اول جـامع بـني في بغـداد، زيـن تاجـا العمودين اللذين يرتكز عليهما الجـزء الحـاري مـن التجويـف الأعلـى للجـامع بأوراق الاكانتس تتعاقب مع أوراق عنب ثلاثة يربط بينهما غصـن صـغير فيمـا زينت المساحة التي تعلو الغصن بشريط من كيزان الصنوبر تتعاقـب مـع مـراوح نخيلية ترتبط من الأسفل بغصن صغير، وفي منتصف محراب الجـامع يمتـد شـريط زخرفي عرضه (16سم) ابتداءاً من المروحة الكبيرة في وسط المحراب حتى قاعدته يتضمن بعض العناصر الزخرفيـة الـتي عرفـت سـابقاً في العصـر الأمـوي منهـا مزهرية واحد قرون الرخاء ينبثق منه غصن نباتي محمل بالوريـدات، كمـا تنبثـق منه مجموعـة مـن أوراق العنـب وقـد انبسـطت عليهـا حبـات ترمـز إلى عنقـود العنب بالأسلوب نفسه الـذي ظهـرت بـه في واجهـة قصـر المشـتى الأمـوي[1]، (شكل 65-أ، ب).

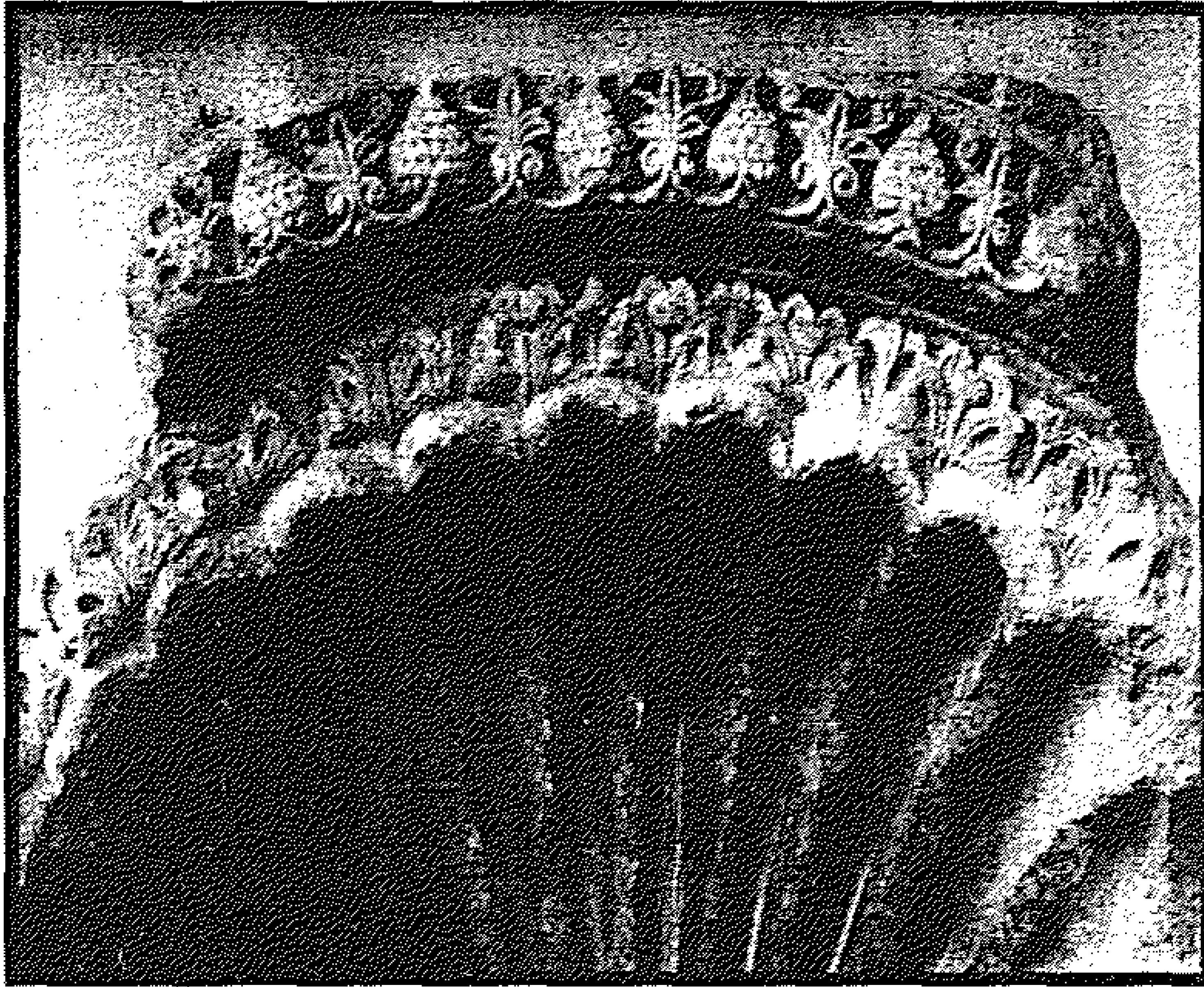
=

عزوجل (ليلة القدر خير من الف شهر) ما ذكـر في ايـامهم. ينظـر: (المسـعودي: مـروج الذهب، ط4، مطبعة السعادة، القاهرة، 1964، م3، ص: 250).

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 96.



الشكل (65 أ)
محراب جامع المنصور العباسي



الشكل (65 ب)
الجزء المحاري من محراب جامع المنصور

وإذا كانت التجريدات الزخرفية النباتية قد شغلت واجهات وسقوف جامع المنصور فان التجريدات الهندسية شغلت سقف وقبة مسجد الأخيضر، فقد زين سقف المسجد باشكال هندسية معينة مفرغة داخل عقود مستعرضة قد فصل بعضها عن البعض الآخر بشريط زخرفي متدرج، وفي سقف الحرم حنيتان ركنيتان تعلوان المدخل المؤدي إلى المصلى من الجهة الشرقية، واستخدمت هنا من اجل تسهيل استقرار نصف القبة التي زينت باشكال هندسية جصية مفرغة[1].

هذه التجريدات- وكما يرى الباحث- ربما كانت تعبر عما بداخل الفنان

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مصدر سابق، ص: 96.

المسلم من انفعالات وجدانية تجاه ربه، وهو يحاول اسقاطها على نتاجه الفني لتعطي رؤية واضحة للمتلقى عن سعيه للتقرب من الله من خلال الابتعاد عن كل ما يتقاطع مع حرمة الشريعة السمحاء.

اما في القصور العباسية فقد انتشر اسلوب اكساء الجدران بزخارف جصية بعد انتشار استخدام قوالب الطوب في المعمار، ويبدو من تخطيط هذه القصور اقتباس المعماريين لكثير من العناصر الهندسية التي عرفت في القصور الفارسية، كما يظهر الاسلوب العراقي القديم في استخدام الآجر في تشييد بعض هذه القصور.

وتدل اساليب زخارف سامراء الجصية، التي عثر عليها في قصري الجوسق وبلكوارا، على ثلاثة طرز هي:

- الطراز الأول: ظهر في زخارف مباني الفترة الأولى وتتكون عناصره من تفريعات لأوراق العنب المخمس الشكل، وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية واشجار الزهيرات، وقد وضعت هذه الزخارف في تقسيمات هندسية، ويلاحظ في هذه الزخارف عناصر اموية كثيرة تشابه قصر المشتي، وتتميز زخارف هذا الطراز بقربها من الطبيعة[1]، (شكل- 66 أ).
- الطراز الثاني فتمتاز زخارفه بتجردها عن الطبيعة وتتكون من اشكال زهريات وتفريعات هندسية، تحمل اوراقاً نباتية دائرية أو اشكالاً مختلفة من المراوح النخيلية[2]، (شكل- 66 ب).

---

(1) علام. نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، مصدر سابق، ص: 62-65.

(2) ديماند، م.س: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 93.

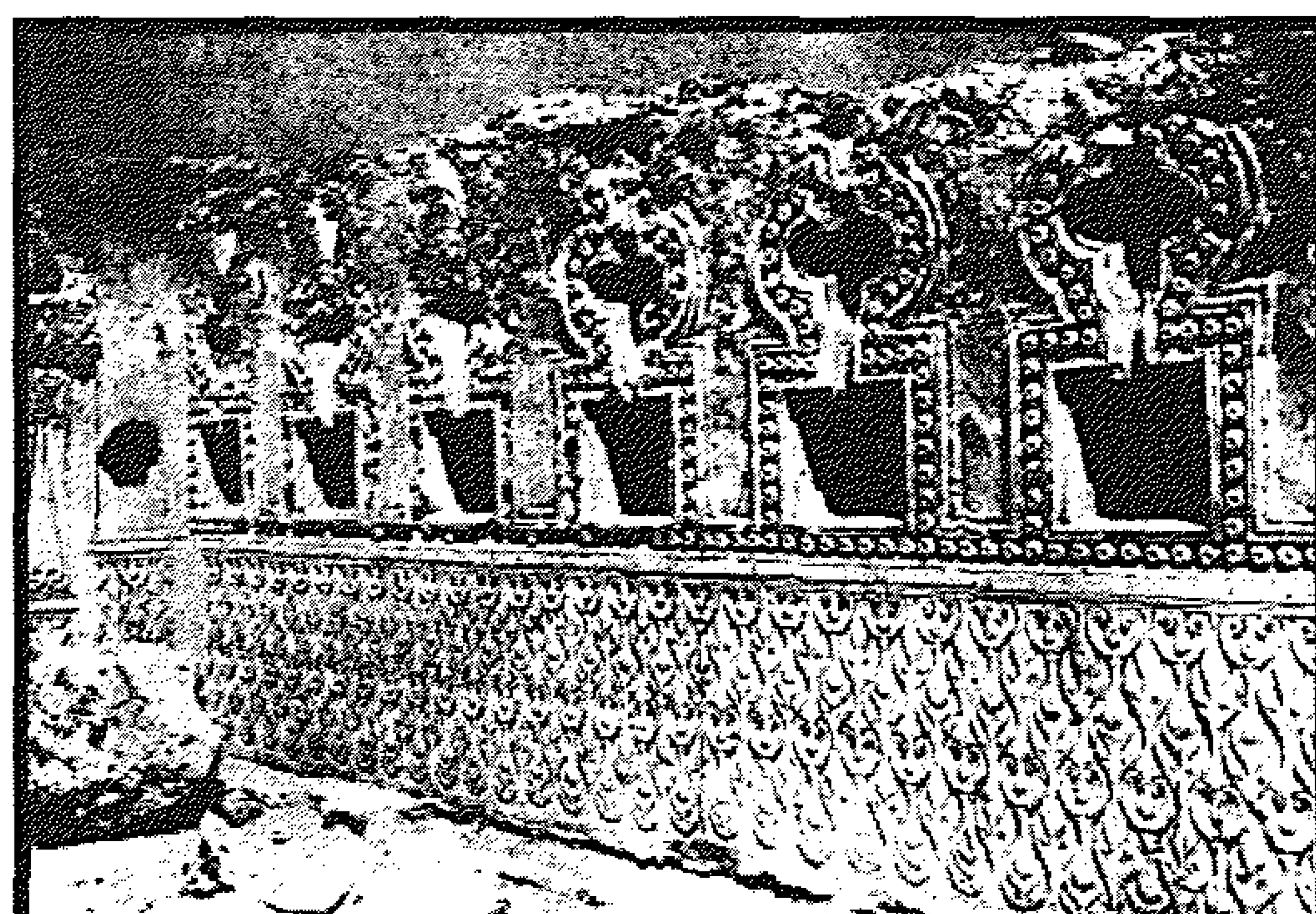
- الطراز الثالث: وهو اكثر تطوراً من الطرازين السابقبن، (شكل - 66 ج)، اذ تتحول الوحدات جميعها إلى الشكل التجريدي، كما يلاحظ بالأرضية عمقاً ظاهراً:



الشكل (66- أ) الشكل (66 ــ ب) الشكل (66- ج)

الطرز الثلاثة لزخارف سامراء

يعد هذا التغيير ثورة في اسلوب الزخارف الذي كان متبعاً حتى ذلك الوقت في الفن الإسلامي، ويمكن اعتبار هذه المرحلة ابتكاراً زخرفياً خاصاً بالعصر العباسي، ومن الأمثلة على ذلك نقش قصر بلكوارا انها تختلف تماماً في زخارف الطراز الثالث(3)، (شكل-67).



الشكل (67)

زخارف جصية- قصر بلكوارا

يتمثل في اسلوب الطراز الأول اكتمال تصور مبدأ خاص من مبادئ الفن

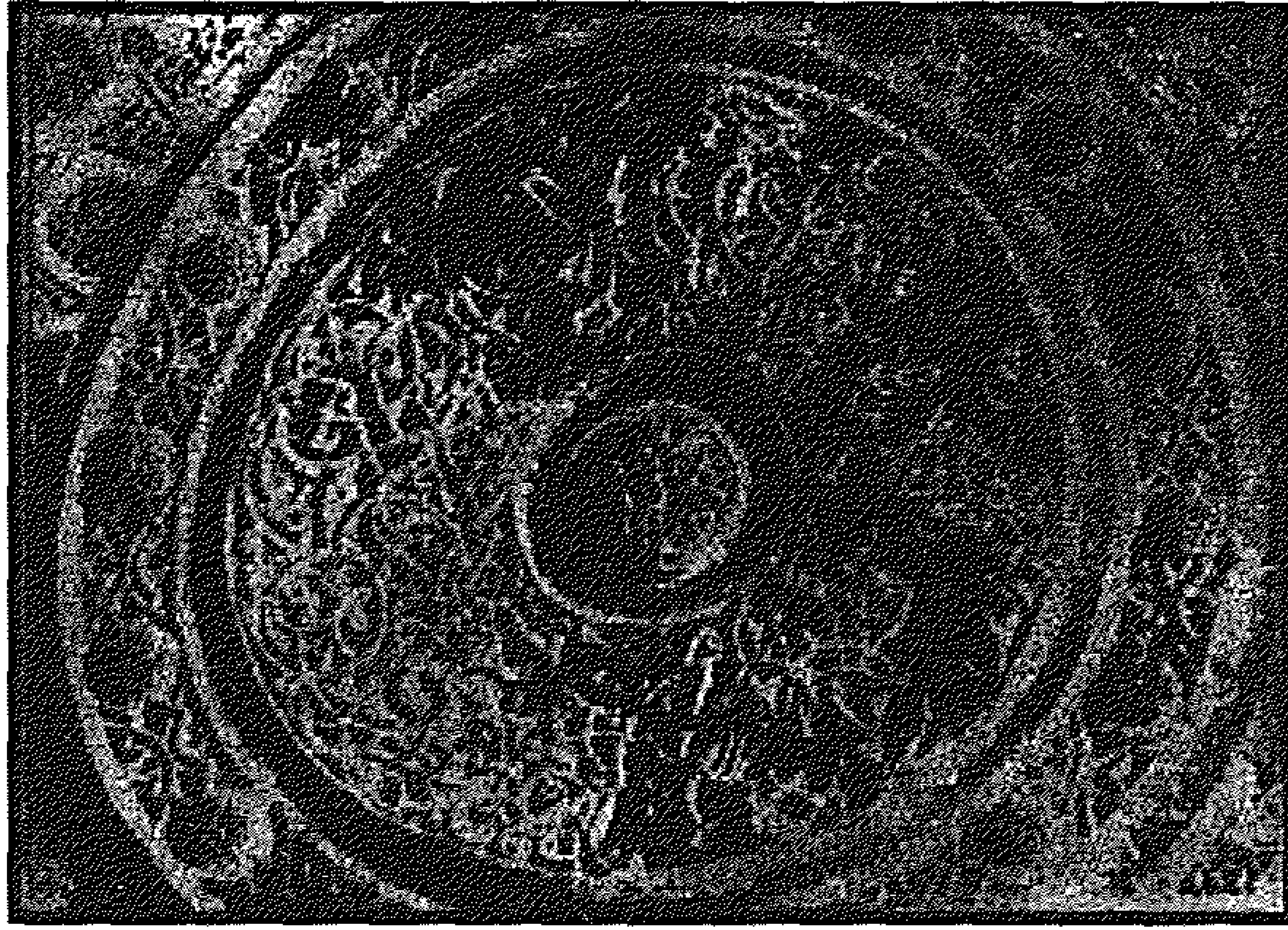
الإسلامي هو مبدأ تغطية الفراغ تغطية تامة بحيث تكاد تختفي الأرضية تماماً في هذه المجموعة أو تقتصر على حزوز ضيقة[1]. ولقد كان لأسلوب زخارف سامراء الجصية اثر كبير في زخارف العهود الإسلامية التي تلتها حيث شاع استخدامها في العراق وإيران والعصر السلجوقي. ويمكن نسبة فكرة استخدام الجص في الزخارف المعمارية إلى الساسانيين الذين زخرفوا قصورهم بزخارف جصية، كما ان التفريعات النباتية ذات الأوراق الكبيرة يمكن نسبتها إلى الأتراك الرحل الذين هاجروا إلى المنطقة واستوطنوا فيها[2].

أسفر التطور الحاصل في زخارف سامراء عن ابتكار بنية زخرفية جديدة سميت فيما بعد بالرقش العربي (الارابسيك)، وانطلق الفنان العباسي بعمله من الأساس التصميمي للحشوات الملصقة على الواجهات الخارجية والجدران الداخلية للعمائر الأموية اذ قام الفنان بتشكيل وحدة زخرفية قوام عناصرها اشكالاً طبيعية بعد تجريدها ومداخلتها ببعضها داخل المشهد التصويري ليصبح شكلها النهائي رمزاً للاصل ولكن بصورة جديدة مؤسلبة، ففيه تنمو اوراق الشجرة وتتفرع ليتداخل بعضها ببعض في اشكال معقدة لا نهاية لها، ولا تترك فراغاً الا وملأته، فكل شكل هو امتداد للشكل الذي قبله، وبداية للشكل الذي يليه(**3**)، (شكل-68).

(1) ديماند، م س: الفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص: 93-94.

(2) علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، مصدر سابق، ص: 65.

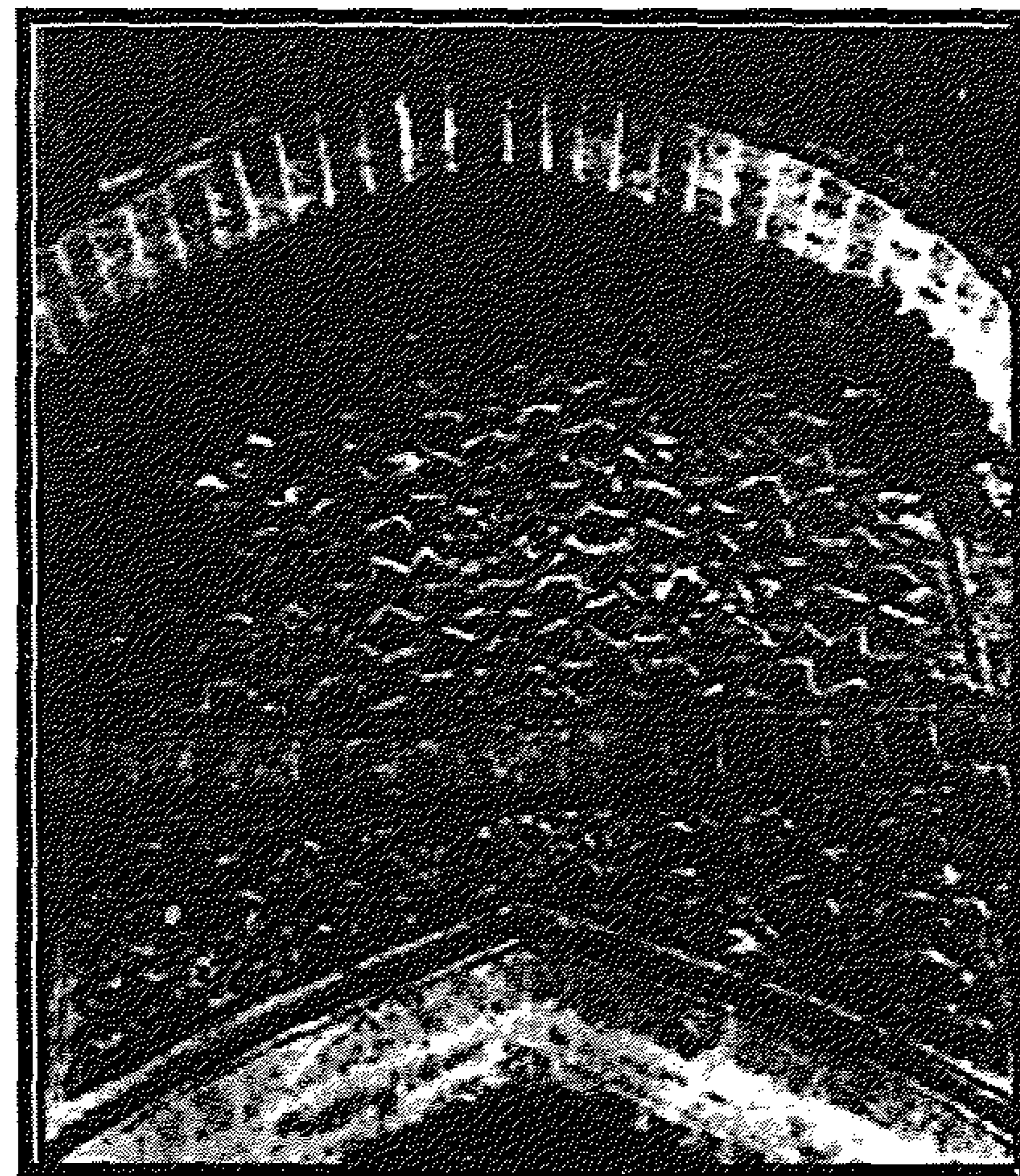
(3) بن نايف، وجدان علي: سلسلة التعريف بالفن الاسلامي، مصدر سابق، ص: 107.



الشكل (68)

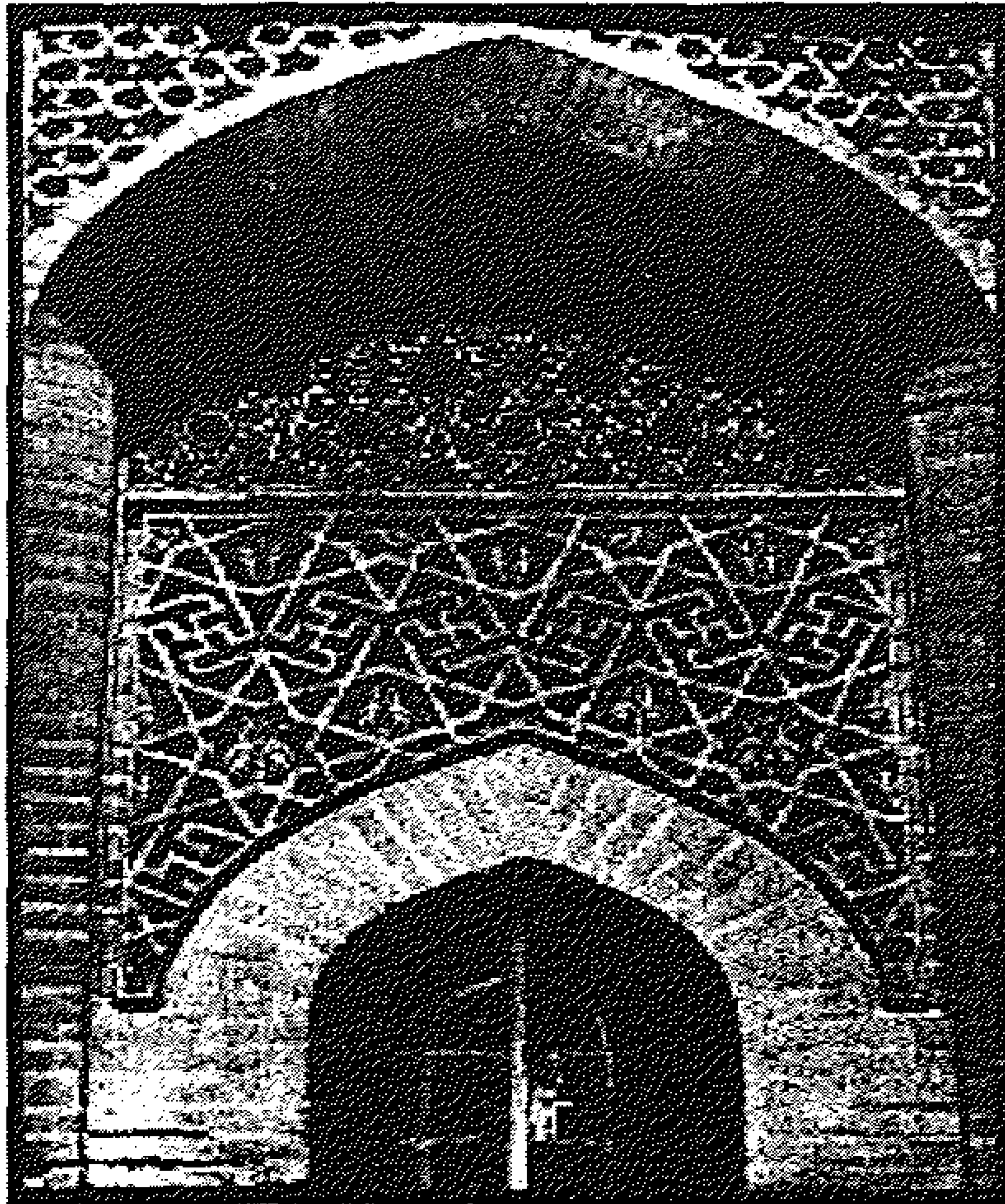
نموذج من الرقش العربي العباسي

وقد شهدت العمائر العباسية حضوراً واسعاً لفن الرقش العربي وظهر ذلك في العديد من واجهات وأواوين القصور والمدارس الدينية كالقصر العباسي والمدرسة المستنصرية وما الى ذلك، (شكل- 69)، (شكل- 70).



الشكل (**69**)

زخارف من القصر العباسي



الشكل (**70**)

زخارف من المدرسة المستنصرية

اقبل الفنان المسلم على استعمال الاشكال الحيوانية في زخارفه اقبالاً شديداً حتى ظن انها لم تكن داخلة في نطاق الحرمة، وقد استعملت عناصر الكائنات الحية في زخارف الخشب والجص والنحاس والنسيج والبلور والخزف، وكانت هذه العناصر توضع داخل أشكال هندسية، وتوزيعها على اساس التقابل والتدابر[1]، عمد الفنان المسلم إلى تحوير بعض اجزاء الشكل الحيواني، كأن يجعل أطراف الشكل الحيواني تنتهي بأشكال هندسية أو نباتية، كما عمد إلى اكساء اجسام الطيور والحيوانات بالزخارف أو بالكتابات امعاناً في تحويلها إلى عناصر زخرفية وابعاداً لها عن شكلها الطبيعي[2]، (شكل- 71).



الشكل (71)

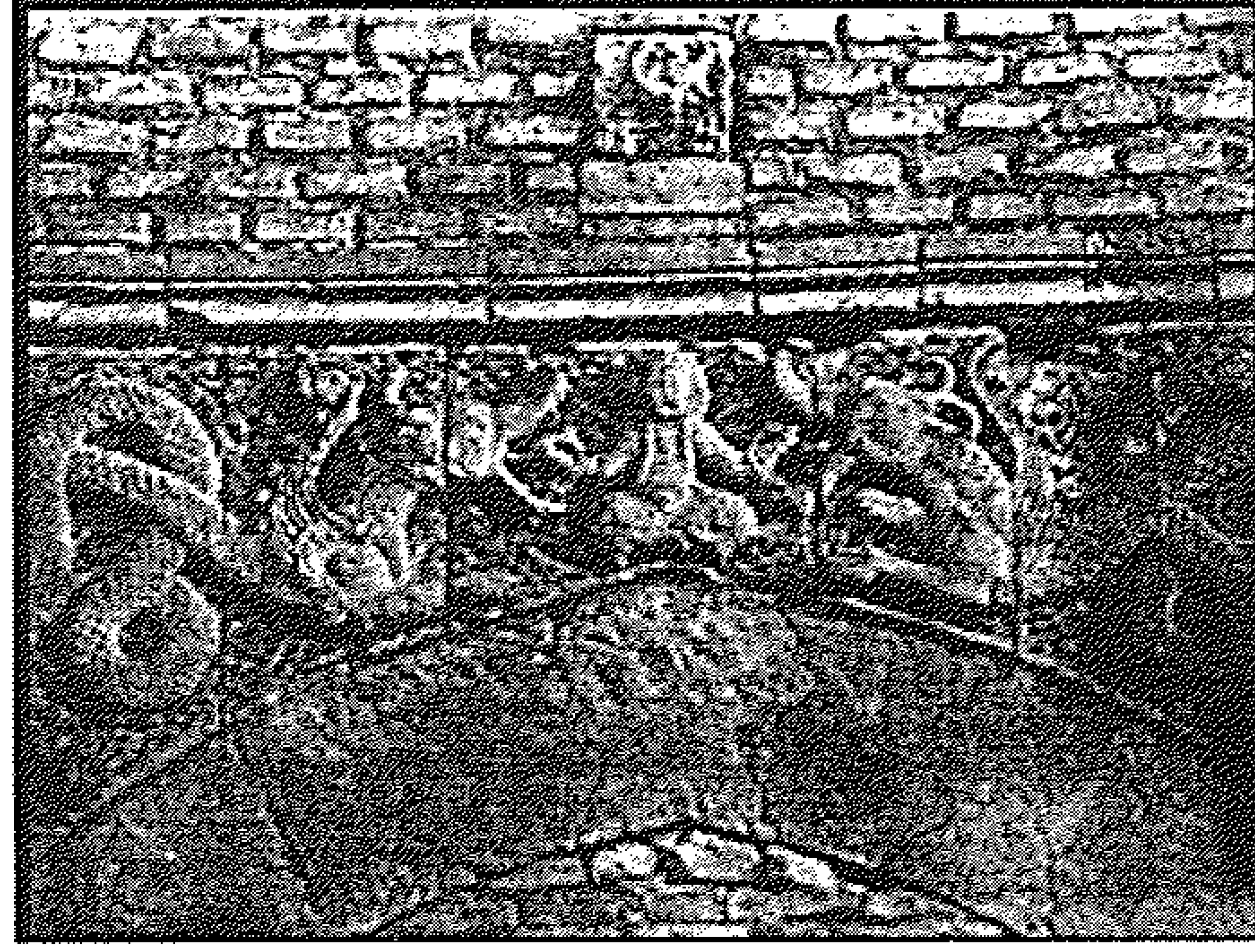
كتابة على شكل طائر

وكان احد أساليب التحوير التي لجأ اليها الفنان المسلم هو استخدام تقنية تركيب الاشكال المتباينة، فقد قام بدمج اجسام حيوانات برؤوس ادمية أو

(1) الالفي، ابو صالح: الفن الإسلامي اصوله. فلسفته. مدارسه، مصدر سابق، ص: 116.

(2) المصدر السابق، ص: 117.

برؤوس حيوانات اخرى ليكون في النهاية حيواناً خرافياً أو مركباً، متأثراً بذلك بفنون الشرق الأقصى[1]، فقد زينت واجهة باب الحلبة (باب الطلسم)، بنقوش تمثل شخصاً جالساً يرتدي الملابس الفضفاضة المزخرفة وعلى رأسه تاج، وتدل سحنة وجهه على ملامح اقرب ماتكون الى التركية او الساسانية، وعلى جانبيه يظهر تنينان، يتكون كل منهما من رأس حيوان خرافي له قرون معقوفه وعنق يشبه عنق الحصان وتنتهي رجلاه باصابع ذات مخالب تشبه رجل الأسد ويخرج من كتف التنين جناح طائر تنتهي رؤوس الريش فيه بحلزونات صغيرة، اما جسم التنين فيشبه جسم الافعى ولكنه تكسوه حراشف بارزة[2]، (شكل-72).



الشكل (72)

مشهد يمثل شخصاً جالساً بين تنينين- باب الطلسم

لقيت تقنية تركيب الاشكال المتباينة ترحيباً كبيراً من الفنانين المسلمين اذ كانت تتفق في تركيبها مع البعد عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذي نعرفه في الفنون الاسلامية، الا ان الفنانين المسلمين حينما اخذوا تلك الحيوانات

---

(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 253.

(2) الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد 1980، ص: 126.

الخرافية عن الصين لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية، بل أصبحت عندهم رسوماً زخرفية فحسب، فالتنين مثلاً كان من شارات الملك في الصين ولكنه في الفن الاسلامي لا يرمز إلى شيء بل هو زخرفي فحسب، وكذلك الامر بالنسبة للعنقاء التي ترمز، في فنون الشرق الأقصى، الى الإمبراطورة. ومن الحيوانات المركبة التي ذاعت في الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الآدمي، ولا سيما انها يتوفر فيها الوصف الذي جاء في الأخبار الإسلامية للبراق، فعنى المسلمون برسمهما في توضيح قصة المعراج[1] وبالإمكان ارجاع الرسوم الحيوانية في الزخارف الاسلامية إلى الفن الساساني حيث القوة وعنف المظهر ولا سيما في رسم المفاصل، وكانت تشبهها كذلك في اتباع التماثل والتوازن والتقابل، وفي رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة أو بينها شجرة الحياة[2].

لم يقتصر تزيين القصور العباسية على الاشكال التجريدية بما تمثله من زخارف هندسية ونباتية، بل دأب السلاطين العباسيون على تزيين قصورهم بالتصاوير الجدارية، وقد كشفت اعمال الحفر والتنقيب في عمائر سامراء سنة (1903م) عن وجود صور مائية مرسومة على الجص، وان اغلب هذه الصور كانت تتركز في قاعات القصور وباحاتها وحماماتها، وتضمنت هذه الصور رسوم راقصات في مناطق مربعة ومثمنة ورسوم نساء شبه عاريات وأخريات يصطدن الوحوش وغيرهن يرقصن أو يعزفن على الات موسيقية أو يقفن على ارضية فيها رسوم شتى من الطير والحيوان، وكلها تحاكي الواقع، (شكل- 73 أ، ب).

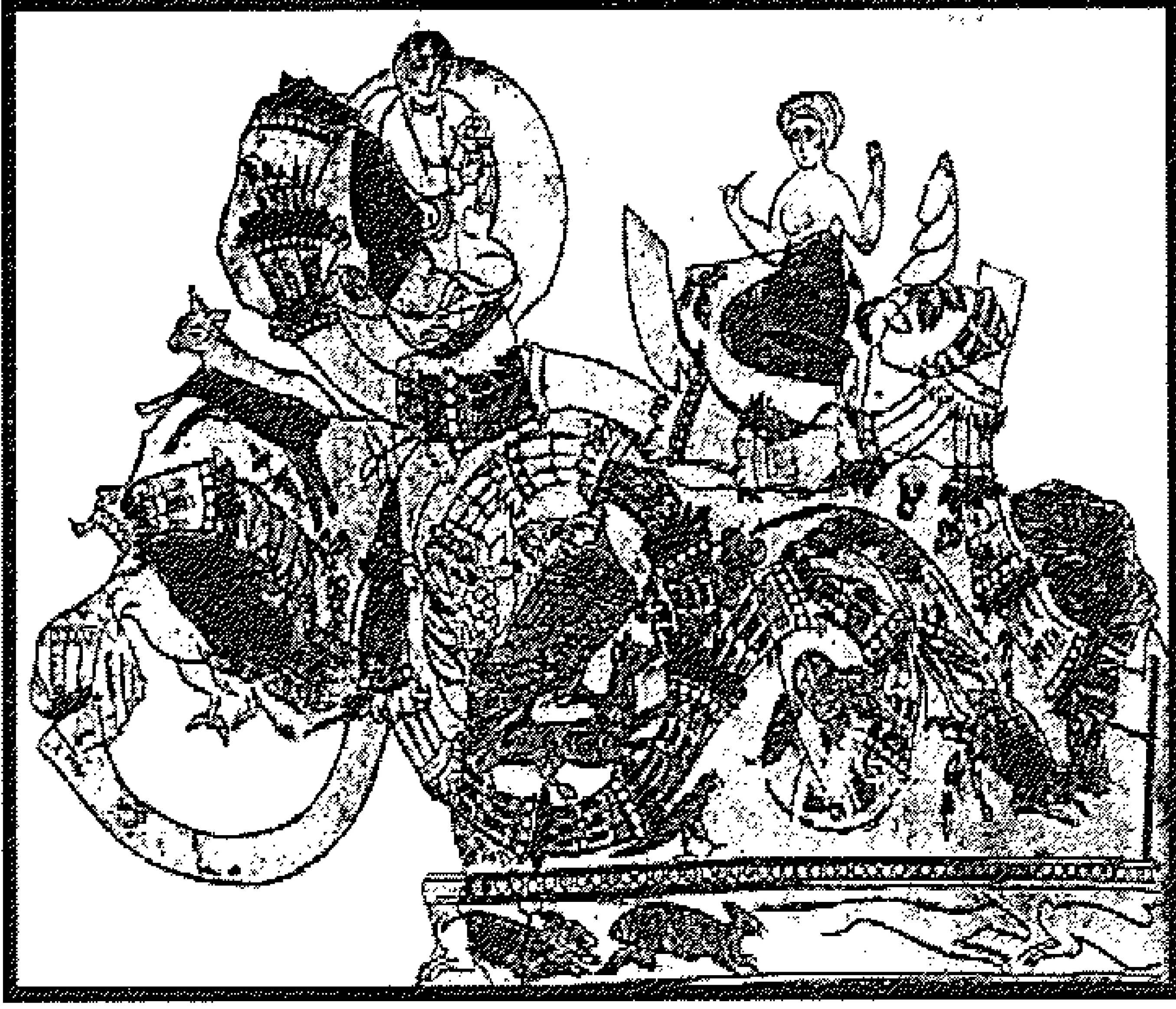
---

(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 253.

(2) المصدر السابق، ص: 254.



الشكل (73 ـ أ)



الشكل (73 ـ ب)

رسوم تحاكي الواقع- قصر الجوسق

كما نجد في نقوش سامراء رسوم رجال بين عقود قائمة على أعمدة ذات قواعد تيجان على شكل الناقوس، كما وجد في حفائر سامراء مثل هذه الأعمدة وهي تحمل رسوم حيوانات وطيور وفروع نباتية واسماك[1]، (الشكل- 74).



الشكل (74)

عمود يحتوي على زخرفة نباتية- قصر الجوسق

(1) محمد، سعاد ماهر: الفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص: 359.

ولقد عثر على نماذج من هذه الرسوم الحائطية في قصر الجوسق قد كانت تغطي الجزء الاعلى من جدران قاعات القصر، ومن أميزها ما وجد في جناح الحريم.... ويبدو التأثير الفارسي واضحاً في رسوم سامراء، حيث يظهر اسلوب جديد في فن التصوير يختلف عن الأسلوب الهلنستي الذي عولجت به رسوم قصير عمره، حيث اعتمد الفنان على تحديد عناصره بلون قاتم يملأ بعدها المساحات بالألوان. وتظهر نساء قصر سامراء بوجوه مستديرة ممتلئة وبعيون لوزية الشكل ذات حدقات كبيرة ومواصفات اخرى مميزة مشتقة على ما يبدو من أمثلة وجدت في أواسط آسيا ونقلها الأتراك إلى العراق[1].

على ان فناً تصويرياً جديداً نشأ ابان العصر العباسي اتسم إلى حد ما بالواقعية الا وهو فن المخطوطات تمثل بالمدرسة العربية للتصوير، وقد لعبت حركة الترجمة والتأليف دوراً رئيساً في ظهور هذه المدرسة[2]، فلم يلبث عدد كبير من المترجمين في هذا العصر ان نقلوا اغلب المعارف اليونانية وبخاصة في اثناء حكم المأمون (198-218هـ)، وكان اغلب هؤلاء المترجمين الذين عملوا في بغداد من المسيحيين، أرسل بعضهم خصيصاً إلى آسيا الصغرى والدولة البيزنطية للحصول على المخطوطات اليونانية[3]، وساعد على هذا الازدهار الثقافي والانفتاح نحو الأمم الاخرى، اتقان العرب لصناعة الورق، حيث تمكنوا من نقل هذه الصناعة من أسراهم الصينيين حينما فتحوا سمرقند في نهاية القرن الأول

(1) علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، مصدر سابق، ص: 69.

(2) عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص: 191.

(3) عكاشه، ثروت: التصوير الإسلامي الديني والعربي، مصدر سابق، ص: 87.

الهجري[1]، فغدت بغداد- حاضرة الدولة العباسية- مركز استقطاب العلماء والفنانين وقد ضمنت مكتباتها الآف الكتب العلمية والأدبية وبلغات متعددة، كاللغة اليونانية والهندية. كما غدت مركزاً هاماً للترجمة من علوم اليونان والهند[2]، ولهذا يمكن القول ان اغلب المخطوطات المصورة هي ترجمات لقصص الشاعر الهندي (بيديا) والمؤلفات اليونانية في علوم النبات والحيوان والطبيعة والطب[3]، وقد ازدهرت هذه المدرسة في بغداد والموصل والكوفة وواسط وكذلك في إيران ومصر والشام والأندلس[4] . غير ان اسلوب تصوير المخطوطات في بعض الامصار الاسلامية في ق7 هـ (13م) وما بعده كان يختلف عن الطريقة التي خصت اعمال التصوير المنجزة في بغداد والتي اطلق عليها المستشرق (كونل)، تسمية المدرسة الاسلامية في التصوير، كما ان بعض هذه الآراء ترى ان بدايات هذه المدرسة انما كانت نسخ من مخطوطات اغريقية وبيزنطية أو هلنستية لا سيما المخطوطات التي انجزت في سوريا[5].

وقد ذهب فنانو المدرسة العربية في تصوير موضوعاتهم إلى اتجاهين فنيين مختلفين هما:

1. اتجاه فني ذهب إلى تصوير المواضيع العلمية، فكانت بمثابة رسوم توضيحية

(1) المصدر السابق، ص: 75.

(2) عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 191.

(3) ديماند. م. س: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 42.

(4) عكاشه، ثروت: التصوير الإسلامي الديني العربي، مصدر سابق، ص: 292.

(4) Buchthal, Hugo: Hellenistic' Miniatures in early Islamic manuscripts: Ars Islamica, Michigan, vol.vii: 125.

(مرقنات) ووسائل تعليمية لحقائق علمية مثل كتاب البيطرة (605هـ) وكتاب مادة الطب لديوسقوريدس (626هـ)، وكتابي الترياق لجالينوس، ومختار الحكم للمبشر (أواسط القرن السابع الهجري)(*) وما الى ذلك من الكتب.

2. اتجاه فني ذهب إلى تصوير المواضيع الأدبية والدينية والاجتماعية وما يتعلق بها من أحداث شعبية ووقائع اجتماعية جرت آنذاك مثل كتاب الأغاني لابي الفرج الأصفهاني (614هـ)، وكتاب كليلة ودمنة (1220م) الذي نقله إلى العربية، المقنع. الا ان من اشهر هذه المخطوطات، المخطوط الذي رسمه يحيى بن محمود الواسطي(*) (634هـ) على مقامات الحريري(**)، المحفوظ في

(*) أسماء المخطوطات أو الكتب وتواريخها تم نقلها من المصدر: ريتشارد اتنغهاوزن: فن التصوير عند العرب، من الصفحة (67) وما بعدها.

(*) الواسطي: هو يحيى بن محمود بن الحسن الواسطي، نشأ في مدينة واسط التي تقع على نهر دجلة، تعلم فنون الرسم في هذه المدينة التي كانت لها مدرسة خاصة في الرسم تختلف عن مدارس بغداد والموصل ⇦ ⇨وسامراء وغيرها وقد اشتهر الواسطي بكتابة نسخة من مقامات الحريري وتصوير مناظرها بيده، وقد فرغ منها سنة (634هـ)، وتضم مائة صورة. وقد ختم الواسطي التي زوقها من مقامات الحريري بالعبارة التالية: ((فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة الله وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى ابن الحسن كوريها الواسطي بخطه وتصويره آخر نهار السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً الله تعالى...)) ينظر: (آتنغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 205).

(**) مقامات الحريري: مجموعة من القصص تربو إلى الخمسين، وهي على غرار مقامات بديع الزمان الهمذاني. بطلها أبو زيد السروجي وراويتها ، الحارث بن همام ومصورها يحيى بن محمود الواسطي. وقد كتب الحريري هذه المقامات للوزير انوشروان بن خالد =

المكتبة الأهلية بباريس، وهو يتضمن نحو مائة صورة لتوضيح الحكايات التي يرويها الحارث بن همام عن حيل ابي زيد السروجي ونوادره. ولا شك ان هذه القصص والرسوم التي توضحها صور صادقة للحياة الاجتماعية في ذلك العصر وسجل يمكن ان تستنبط منه البيانات عن عادات الناس ومظاهرها[1] فهي ترسم صور صادقة لحياة الطبقات المختلفة من احكام ورعية، والتي تضم في زخارفها وساحاتها رسوم كثيرة من الأدوات المستخدمة في ذلك العصر حتى ليمكن ان تستخرج منها مادة غزيرة عن أنواع العمائر والأثاث وأدوات القتال، والثياب والبنود والخطوط، فضلاً عن عادات القوم في الوعظ والتقاضي والزواج والسفر والندوات الأدبية[2].

من المميزات المهمة لهذه المدرسة- التي تعد مدرسة بغداد للتصوير اساساً لها- هي بروز الطابع العربي المتميز لوجوه الأشخاص حيث تلوح عليهم مسحة عربية وتغطي وجوههم لحى سود وانف اقنى، وتميزت مصوراتها بالواقعية

=

صاحب تاريخ السلاجقة المتوفي سنة (1138م)، وقد ترجمها أكثر من عشرين مستشرقاً إلى معظم اللغات، طبعت بالانكليزية في ليدز سنة 1850 من الجمعية الاسيوية الملكية وباللاتينية في هيسبرغ سنة 1832، وطبعت بالفارسية سنة 1262، وبالتركية، ودرست في جامعات أوربا بالشرح الذي وضعه لها المستشرق سلفتر دي ساسي حيث أخرجها في طبعة أنيقة في باريس سنة 1822م. ينظر: (آتنغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 205).

(1) حسن، زكي محمد: فنون الاسلام، مصدر سابق، ص: 172.

(2) حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الاسلامي، وزارة الاعلام العراقية، بغداد، 1972، ص: 21.

وكذلك المبالغة في زركشة الملابس بالازهار بالطريقة الاصطلاحية، كما تميزت بجمعها لمشهدين في صورة واحدة، وكذلك المبالغة والتحوير في رسم الجسم الإنساني وبحسب أهميته في النص، مع استخدامها العيون في التعبير والأصابع في الإشارات. وتتجلى الشفافية في رسوم هذه المدرسة خاصة فيما يتعلق برسوم العمائر والأنهار، اذ يظهر المصور ما في داخل الحجر من خلال حذف الجدار الأمامي للحجرة، اما في رسوم الأنهار فتظهر من خلالها الأشياء الموجودة فيها كالأسماك والمجاذيف[1]، وتمتاز رسوم هذه المدرسة كذلك باهمالها لقواعد المنظور التي عنيت بها الفنون الغربية، لا سيما عصر النهضة، فجاءت الرسوم مفترضة اذ ان المشاهد لها يستطيع ان يرى المشهد كله دون ان يحجب قسم منه الآخر وتصبح الصورة ليس لها سوى بعدي الطول والعرض[2]، كما يلاحظ في رسوم هذه المدرسة الإقبال على رسم الملابس الفضفاضة ذات الاردان الواسعة وتزيين الاكمام بأشرطة زخرفية وكتابية، كما يلاحظ الدقة في الاشكال الحيوانية خاصة الخيل والابل، فقد جاءت رسوم هذين الحيوانين واقعية، ويظهر ذلك واضحاً في مشاهد الابل والقوافل التي رسمها الواسطي في مخطوطات المقامات[3]، كما يلاحظ في رسوم هذه المدرسة التعددية في رسم صفوف الاشخاص وتراصهم وتجمعهم، وكذلك في الخيول التي تظهر في مقدمة المشهد التصويري ومؤخرته، والملابس المرسومة بطريقة تخطيطية مقتضبة، وهذه الأساليب الفنية تكشف عن تأثر هذه المدرسة بالتقاليد التي اتبعت في التصوير

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص: 136-137.

(2) محمد، سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 369.

(3) المصدر السابق، ص: 372-373.

الإيراني[1]، وقد عمد فنانو هذه المدرسة إلى استخدام الألـوان البراقـة والمتميـزة وذلك للتعويض عن القصـور في النـواحي التشـريحية والتعـبير عـن المسـاحات والمسافات، وكان مـن الألـوان الـتي اسـتخدمت في الرسـم هـي اللـون الـذهبي والأحمر والأزرق والأخضر والأسود والعاجي والوردي والبنفسجي[2].

يجد الكاتب ان التسامح الذي رأى فيه بعض الفقهاء بعدم حرمة التصوير، فيما اذا كان هدفه التعليم شجّع الفنان المسـلم علـى تصـوير الاشـكال الآدميـة والحيوانية، حيث عدَّ ذلك متنفساً للتعبير عن نشاطاته الروحيـة لكنـه في الوقـت نفسه لم يجرد ذاته عن كل ما يؤمن به من معتقدات دينية فسعى- وفـق تصـوره- إلى ايجاد حالة من التوازن بين مقتضيات الشريعة وبين دوافعه الوجدانية لتصوير الواقع، فشرع إلى تكوين مشهد تصويري يقوم على أساس المزاوجة بـين الرؤيـة التجريدية المفعمة بالقيم الروحية وبين الرؤية الواقعية للبيئة المعاشـة، فكـان فنـه ليس بالفن التجريدي المحض ولا بالفن الواقعي المحض. وهذا ما يلاحـظ في فـن المخطوطات الذي جسّدته مدرسة بغداد للتصوير خاصة رسومات الواسطي التي اظهرت في أسلوبها الفني في التصوير ميزات تضاف إلى الميزات الفنية السابقة.

فقد اظهر الواسطي في رسوماته الأشخاص وهم ممتلئو الحياة رغم نسـبهم غير الواقعية و كذلك تبـدو الحيوانـات اقـرب إلى طبيعتهـا بالإضـافة إلى تجسـيد الخلَجات النفسية في صور الاشخاص والاستخدام المحدد للألوان، مع ان تجـاور هذه الألوان يجعل الصورة تظهر وكأنها زخرفة ذات عدد كبير مـن الألـوان مـع تغليب استخدام اللون الذهبي إلى جانب الأرجواني الداكن والأخضر الزيتـوني

(1) ديماند، م. س: الفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص: 43.

(2) محمد، سعاد ماهر: الفنون الاسلامية، مصدر سابق، 37.

والأزرق والبنفسجي. ولم يهتم الواسطي بالبعد الثالث فتبدو رسوماته مسطحة لا اثر فيها للظلال أو التجسيم، وقد دأب على استخدام ما يسمى بالمنظور المعكوس الذي تظهر فيه الاشياء البعيدة اكبر من القريبة[1]، ومع عدم اهتمامه بالبعد الثالث تسود النزعة التسطيحية في رسومات الواسطي اذ ان الفراغ يتم بشكل يتناسب مع المفهوم العام لطبيعة الفراغ وماهيته في الفكر الاسلامي[2] وبرغم جنوحه إلى الواقعية فقد كان الواسطي لا يرى في مناظر الطبيعة غير وسيلة تمكنه من عرض نماذج زخرفية، وكان شأنه في ذلك شأن مدرسة بغداد تكاد تصرفه الزخرفية عن الواقع غير انه حينما كان يصور مشهداً من مشاهد الطبيعة يميل تارةً إلى التشخيص وتارة اخرى إلى تحوير ما يرى وتارة ثالثة يستملي خياله ليفيض عليه بما يفيض[3]، ولا شك ان الواسطي كان مصوراً مبدعاً، اذ استطاع ان يجمع بعض التأثيرات المسيحية والشرقية والتأثيرات الايرانية ويخلق منها اسلوباً اسلامياً جديداً[4].

مؤشرات الإطار النظري

افرز البحث الحالي عن جملة من المؤشرات وهي كما يأتي:

---

(1) هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص: 137-139.

(2) الاغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، 2000، ص: 22-23.

(3) عكاشه، ثروت: فن الواسطي، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص: 18.

(4) ديماند، م. س: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص: 43.

أ. المؤشرات النظرية في مبحث (جدلية التشخيص والتجريد في الفكر القديم):

1- عكس الفن القديم جدلية التشخيص حيث كانت الانطلاقة الاولى للانسان من خلال تشييد عالمه المادي البسيط دون اتقان، لكن مع اهتمامه بالقيم الروحية انغمس بالتجريد، ورغم ان ذلك زاده غموضاً الا انه ساهم في اتساع افقه، وبذلك تحققت جدلية التكامل بين الشكل والمضمون من خلال اهتمام الفن القديم بالتصميم الهندسي اذ اصبحت مهمة الفنان بلوغ جوهر الأشياء.

2. الفكر التأملي سبيل الانسان السومري لإدراك حقائق الحياة والكون وسبرغورها وخلق نتاجاته الفنية.

3- المسار التصويري لفنون الحضارة السومرية تحدده عوامل عديدة في صدارتها الدين، المنظومة المتماسكة من العقائد والطقوس المتصلة بالاشياء المقدسة (المعبد).

4- بقي الفن الرافديني في صراع جدلي بين التشخيص والتجريد، فتارة تتجه نزعة الفنان نحو التشخيص فيسعى إلى محاكاة الواقع المرئي، وتارة تتجه نزعته نحو التجريد فيسعى إلى اضفاء روحية إلى الواقع المادي.

5- الترابط الوثيق بين البيئة الطبيعية والسياسية وبين معتقدات الحياة والموت في الفكر المصري القديم وانعكاس اثر ذلك على الفن المصري القديم.

6- استخدام اسلوب التشخيص في الفن المصري القديم لتحقيق دلالة رمزية تتعلق بالحياة بعد الموت.

7- تباين الأساليب الفنية في فنون الحضارة المصرية القديمة وتأرجحها بين ما هو مثالي وبين ما هو واقعي وآخر مثالي واقعي.

8- تلعب الروحانيات دوراً في حياة الهنود القدماء على اختلاف عقائدهم وان اكثر ما يميز الديانة الهندوسية ايمانها بتناسخ الأرواح بخلاف الديانة الجينية التي ترى بخلود الروح متفقة بذلك مع الديانة الإسلامية، في حين ينتهي الفكر البوذي إلى مبدأ النرفانا الذي يعني الفناء في الاله المعشوق، أي فناء الذات في الكل.

9- هيمنة النزعة الواقعية على أكثر العصور الحضارية للفن الإغريقي منشؤه الارتباط الوثيق للفنان الاغريقي بالطبيعة واعتماد المثالية والتجريد اساساً للتعبير عن القيم الروحية للعمل الفني.

ب. المؤشرات النظرية في مبحث (جدلية التشخيص والتجريد في الفكر الإسلامي):

1- يعد التوحيد الركيزة الأساسية في الفكر الإسلامي، وان الله تعالى هو الإله المطلق المجرد المحيط بالموجودات، المنزه عن وصمة الحركة والزمان والجهة والمكان، وعن ألواث المادة الجسمية واعراضها، المتجلي عن الدخول في دائرة التفكير العقلي المحدود.

2- ان الوحدة في الوجود وفي التركيب وفي العبادة من أساسيات العقيدة الوحدانية في الفكر الاسلامي.

3- اعتماد اسلوبي الرمزية والتجريد في الفكر الصوفي للتعبير عن الرياضات الروحية.

4- يتحدد الرمز الهندسي في الفكر الصوفي بـ (الدائرة) و(الخط) و(النقطة) كرموز تعبيرية، وتتداخل هذه الرموز مع بعضها مكونةً بنياناً فكرياً وترابطاً منطقياً في الانبثاق عن بعضها البعض.

5- تعد الدائرة في الفكر الصوفي من أكمل الاشكال الهندسية، وقد ربطت مجازاً في عالم الامكان. كما يعد الوجود دائرة والحق نقطة الدائرة ومركزها والوجود المطلق الذي يحوي الوجود المعتد (العالم والانسان)، فغدت الدائرة الهندسية في الفكر الصوفي منظوراً عقلياً وطريقاً يؤدي إلى الله تعالى.

6- ان تحقق المعرفة الحسية عند الفارابي مشروطة بانتقال العقل من حالة القوة إلى حالة الفعل بتأثير العقل الفعال الذي هو اعلى من العقل الإنساني، ووفق عملية اتصال العقل الإنساني بالعقل الفعال، من خلاله يتحول الإدراك الحسي إلى ادراك عقلي ويحصل المعنى الكلي في النفس، أي ان ادراك الحواس انما يكون للجزئيات ومن الجزئيات تحصل الكليات.

7- يتم الادراك الحسي عند ابن سينا على مستويين: احساس ظاهر يحصل بواسطة الحواس الخمس، واحساس باطن له مراكزه الخاصة في الدماغ، ومن خلال نوعي الاحساس يحصل جدل في ادراك الصورة، غير ان الادراك سواء كان حسياً أو عقلياً يتناول دون مادتها، ولكن ادراك صور الاشياء المادية لا يصل العقل الا بعد مرورها بمراتب التجريد.

8- اعتمد الغزالي الشك أساساً في البحث عن حقائق الأشياء للوصول إلى اليقين المطلق الذي يرى فيه معرفة مباشرة تقع لصفاء الذهن، هذه المعرفة انما تدرك بالقلب الذي يزول فيه الغطاء حتى وضوح الحق.

9- ارتباط المعرفة عند ابن رشد بالتجربة الحسية، فمن خلال الحس تدرك الصورة من حيث هي شخصية أي بوصفها متمثلة في مادة (هيولي)، أي انه لا يقدر ان يتخيل المحسوسات مجردة عن الهيولي، وان التصورات او المعقولات الناشئة في عقل الانسان انما يتم تحصيلها عن طريق التجربة.

10- رجحان الروحي على المادي والمجرد على المشخص في الفكر الفلسفي الاسلامي.

ج- المؤشرات النظرية في مبحث (التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي):

1- ينظر الفنان المسلم وفق رؤية إيمانية عقائدية غير حسية مباشرة لعناصر وتكوينات فنه الإسلامي.

2- ايمان الفنان المسلم ان الحدس هو الطريق الذي يستلهم من خلاله الموضوع الفني وسمته تحتل مساحة واسعة في تفكيره وامكانيات التلقي في منجزه الفني.

3- أهتم الفنان المسلم بما هو كلي ثابت وغير زائل.

4- ينظر الفنان المسلم بمنظار روحي من منطلق إيمانه بأن الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية نظر ضيقة.

5- تجسيد الفنان المسلم مفهومي الزمان والمكان من خلال معتقده الروحي الذي يشير الى اطلاقهما وعدم محدوديتهما.

6- ان مفهوم ((الفراغ المعادل للعدم غير موجود اصلاً)) حقيقة مؤثرة في المعتقد الروحي للفنان المسلم.

7-الرؤية الروحية للفنان المسلم تنطلق من منطق ايمانه بالرؤية الشمولية المطلقة لله عز وجل للكون والوجود.

8-النظرة الحدسية للأشياء عند الفنان المسلم تجرد الشكل من جميع اغلفته المألوفة للعثور على روح الشيء وجوهره.

9- الاهتمام غير المفرط بالماديات يساهم في نظر الفنان المسلم في تحقيق التوازن بين الروح والمادة، والتعامل مع الكائنات والنفاذ الى ما وراء الطبيعة.

10- تجسد الزخرفة في الفكر الاسلامي احدى قنوات التعبير عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون.

11- لعبت حركة الترجمة دوراً كبيراً في الانفتاح الثقافي بين الحضارات، وبضمنها الحضارة الإسلامية، وفي تمازجها وتلاقحها وتأثير بعضها على البعض الآخر.

ثانياً: الدراسات السابقة ومناقشتها

قام الكاتب باستطلاع ميدان الاختصاص بحثاً عن دراسات سابقة ذات صلة وثيقة بموضوع بحثه فلم يجد- بحد علمه- إلا دراسة واحدة هي:

اولاً: دراسة الموسوي، شوقي مصطفى علي[*] (2005م) الموسومة: ((جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي)).

تأتي أهمية الدراسة من واقع اهتمامها بتحديد آلية اشتغال مفهوم اللامرئي فلسفياً وفكرياً وتطبيقاً ضمن نطاق مراحل تطوره في الفن الإسلامي.

هدفت الدراسة إلى تعرف جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، اشتملت الدراسة في إطارها النظري على أربعة مباحث، استعرض الكاتب في المبحث الأول مفهومي المرئي واللامرئي في الحقل الفكري والفلسفي عبر تمرحلات حضارية فيما استعرض في المبحث الثاني مرجعيات فكرية لمفهومي المرئي واللامرئي في الفكر الانساني قبل الإسلام، أما في المبحث الثالث فتناول الكاتب المرئي واللامرئي في الفكر الإسلامي مستعرضاً هذه الجدلية وفق مفهوم

(*) الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، 2005.

القرآن الكريم ثم وفق آراء المتكلمين والمتصوفة والفلاسفة في حين تناول الكاتب في المبحث الرابع جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، وقد استعرض فيه موضوعات عدة منها: بنية الصورة في الفن الإسلامي، وعناصر التكوين الفني والمبادئ الاساسية للصورة الإسلامية في الفنون الزخرفية والمعمارية الإسلامية.

اعتمد الكاتب مؤشرات الاطار النظري أساساً في تحليل عينة بحثه التي بلغت (22) عملاً فنياً اسلامياً مصوراً، من مجموع المجتمع البالغ (300) عملٍ فني مصور، تم اختيارها بصورة قصدية، وقد اتبع الكاتب في تحليل العينة المنهج الوصفي التحليلي. وتوصل الكاتب الى جملة من النتائج من أهمها:

1- شكل مفهوم المرئي قوة ضاغطة على الصورة مما اضطرها إلى الاستعانة بالجدل الدياكلتكي التي تطرح في التناقضات الفكرية (الأشكال) بين ما هو نسبي ومطلق الذي تنبثق منه- الجدل- وجهة نظر جديدة تقدم أشكالاً رمزية مركبة تقصي الوجود الطبيعي فتولد بنية تشكيلية جديدة وتتوالد فيها الأشكال جدلياً بمحض علاقات تكوينية ذات هياكل تجريدية لا تتمثل بمرجعيات الايقون بل ترتقي إلى مسنوى السيادة على الاشكال البصرية المحدودة.

2- ان اغلب مظاهر الصورة الفنية الإسلامية تنطلق من فكرة التوق إلى الفناء في الله ﷻ والعودة إليه، فالأعمال الفنية الإسلامية بما تتضمن من قباب ومآذن ومحاريب مسطحة ومجوفة ومنمنمات وخزفيات مع ما تغطيها من وحدات زخرفية مشغولة بالتسبيح الذي هو خطاب وعبادة اللامرئي، ولهذا نظر الفنان المسلم إلى انتاج تكويناته المعمارية والزخرفية برؤية تسبيحية حدسية تظهر النتاجات بأشكال مجردة وأخرى متخيلة كما ظهر ذلك في بعض العينات.

3- شكلت الآيات القرآنية والتصورات الكلية إحدى القوى الفاعلة في تشكيل بينة الصورة الإسلامية الزمانية الخارجة عن محدوديات المرئي على وفق منظور جدلي مستعين به الفنان لتحرير مفردات أشكاله من لواحق المادة المشكلة إلى بنية متراكبة ومتداخلة بين ما هو ظاهر وما هو باطن.

4- تعالج الجدلية الكثير من العلاقات المتداخلة بين ما هو مرئي وما هو لا مرئي فتغير من مسار الرؤية التصويرية في الفن الإسلامي من خلال تحرير الأشكال المرئية من سماتها الجزئية للارتفاع بها على وفق رؤية إلى المطلق.

وتوصل الكاتب إلى جملة من الاستنتاجات من أهمها:

1- ان المحرك الأول للفنون الإسلامية الزخرفية والمعمارية هو اللامرئي المطلق مثلما كان التقديس محركاً أساسياً عند الفنان الشرقي القديم، فقد حاول الفنان المسلم، وفق منهجه الجدلي المستند إلى رؤية حدسية، تضمين نتاجه الفنية بمسحة من المثال المتجسد بعالم الحريات المطلقة، العالم القائم في الفكر المقترن بالجمال الأوحد اللامتناهي.

2- أسس الفنان المسلم بنية تصويرية ومعرفية للصورة الإسلامية من خلال عرضة للمضامين المقترنة بأشكالها المرئية بحدود الجدل ليتفاعل المتلقي معا فتكتسب الصورة مناخاً يُشعر بالتئام اللغة والاسلوب المجرد مع الفكر والشكل المحدد عن الايقون باطار موحد ينهض ببنية الصورة التشكيلية الجديدة فيؤدها مرئياً ليندفع المتلقي في استكناه العلاقات الجدلية القائمة بين المعلن والمخفي من أجل استنباط المضامين المخفية وراء المرئيات التي تقيم الدليل على الذهني بالمرئي الطبيعي وتخلص إلى القيمة الكلية الناتجة عن تمرحل الصورة الفنية من مظاهر الجزئي إلى الايقون فالمجرد إلى الحقيقة اللامرئية.

وأوصى الكاتب باستثمار دارسي الفن ومتذوقيه والنقاد نتائج هذه الدراسة باعتبار أن جدلية المرئي واللامرئي تتيح جمالية تغلب الرؤية الحدسية للزمان والمكان لدى المتلقين.

واقترح الكاتب اجراء بحوث عن مفهوم اللامرئي في حضارتي العراق ومصر القديمتين، وعن جدلية المرئي واللامرئي في فنون ما بعد الحداثة في الرسم العراقي المعاصر.

ثانياً: دراسة الخزعلي، حيدر عبد الامير رشيد(*) (2007) الموسومة (حوار الفنون بين المسيحية والاسلام)

تأتي اهمية الدراسة من اهمية الحوار بين الفنون من خلال ايجاد الاطر المنهجية للتقارب مع الاخر عبر الدلالات والرموز والعلاقات البنائية.

هدفت الدراسة الى تعرف حوار الفنون بين المسيحية والاسلام.

تحدد البحث بدراسة مفهوم الحوار في فنون (الرسم، الزخرفة، المنمنمة، الخط) من بداية المسيحية والاسلام ولفترات العصر الوسيط، عصر النهضة.

اشتملت الدراسة في اطارها النظري على خمسة مباحث، عني المبحث الاول بالمقاربة الفلسفية لمفهوم الحوار، فيما عنى المبحث الثاني بالحوار الاسلامي المسيحي بين صورة الذات ومفهوم الاخر، اما المبحث الثالث فقد اهتم بدراسة العقائد والفن، في حين انصب اهتمام المبحث الرابع على دراسة الفنين المسيحي والاسلامي في القرون الوسطى، فيما تناول المبحث الخامس التحولات البنائية

(*) الخزعلي، حيدر عبد الامير رشيد: حوار الفنون بين المسيحية والاسلام، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل، 2007.

للرسم في عصر النهضة والعصر الحديث واختتم الكاتب اطاره النظري بجملة من المؤشرات.

قام الباحث، ضمن اجراءات بحثه ببناء اداة لتحليل الاعمال الفنية عينة البحث التي بلغت (20) عملا فنيا تم اختيارها بصورة عشوائية ضمن مجتمع البحث البالغ (59) عملاً فنيا، وقد اتبع الكاتب المنهج المسحي باسلوب تحليل المضمون لتحليل عينة البحث.

توصل الكاتب الى جملة من النتائج اهمها:

1. الاخر هو المركز القيمي للحوار الفني والرؤية الجمالية بأعتبار ان مظاهر الاكتمال القيمي المكانية والزمانية والدلالية عناصر مقومة خارجية بالاستناد الى العلاقة مع الوعي الذاتي.
2. تتباين مستويات الحوار بين بنيتي الصورة المسيحية والاسلامية وفق الارتباط بلفسفة الشكل وطريقة الاداء المتحقق دلالياً على المضمون.
3. يشتغل حوار الفنون على آليات اقتباس الرموز ودلالتها، يعمل في اللغة وسياقاتها المترجمة لتصوير الأطر المعرفية المبتنية على الزمان والمكان.
4. التعايش بين المسيحية والاسلام اعطى نتاجا حواريا مؤسسا على فكرة التأثر والتأثير وإن جاء عن طريق الصراع، بل يمكن القول ان الصراع ينتج اشكالا حواريه في الفن على مستوى التنظيم القيمي للزمان والمكان والدلالة الصورية.

وتوصل الكاتب الى جملة من الاستنتاجات اهمها:

1. الحوار بصورة عامة والفني بصورة خاصة لا تحده حدود الفهم العامة لطبيعة الاقتباس الثقافي وتوظيفه ضمن البنية الاعتقادية.

2. يشير الحوار الفني الى مبدأين هما: الحركة الذاتية للاشياء نفسها لما تحمله من طاقة للشكل الفني اضافة الى حركية الذهن والتحول من عالم الحس الى عالم المعقولات بصيغة تجديد الماهيات للوصول الى الكلي.

واوصى الكاتب بدراسة المناحي الاعتقادية في الدين الاسلامي ليتم تثبيت الدور اللذي أضفاه الدين على الفن مع بيان منحى الحرية والتعايش اللذي اقره الفكر الاسلامي على التوجه الثقافي والاعتقادي بصوره المختلفة.

واقترح الكاتب اجراء دراسات متعددة منه دراسة حوار فن العمارة المسيحية الاسلامية في القرون الوسطى.

تقترب الدراسة الحالية مع الدراستين السابقتين فيما يتعلق ببحثها بالفن الاسلامي خاصة دراسة الموسوي من جهة البحث عن جدلية المادي والمجرد في الفن الاسلامي.

وتقترب الدراسة الحالية مع دراسة الموسوي باعتمادها مؤشرات الاطار النظري اساساً في عملية تحليل عينة البحث وكذلك في المنهج المتبع في تحليل العينة وهو منهج الوصفي التحليلي.

بينما تختلف دراسة الخزعلي عن الدراستين الاخريتين باعتمادها الاداة اساساً في عملية تحليل وباتباعها المنهج المسحي باسلوب تحليل المضمون في تحليل عينة البحث كما تختلف دراسة الخزاعي في مجتمعها عن مجتمعي الدراستين الاخريتين اللتين اقتصرتا على النتاجات الفنية الاسلامية والمسيحية.

تختلف الدراسة الحالية عن سابقاتها بالحدود الزمنية، اذ شملت العصرين الاموي والعباسي، بينما اقتصرت دراسة الموسوي على العصر الثاني والثالث

وللحقبة الزمنية المحصورة بين (532هـ- 656هـ)، واقتصرت دراسة الخزعلي على العصور (الوسيط- النهضة- الحديث) مايوحي الى اختلاف الدراستين السابقتين بعضها عن البعض الاخر في حدودها الزمانية كما شمل الاختلاف نوع العينة بالرغم من تشابهها في طريقة اختيار العينة عشوائياً فقد سعت كل دراسة في اختيارها للعينة الى ما يحقق هدف البحث، فكانت عينة دراسة الموسوي تتضمن نماذج مصورة لمجالات فنية مختلفة مثل التصوير- النحت- الزخرفة- العمارة. في حين تضمنت عينة دراسة الخزاعي على الاعمال التصويرية المسيحية والاسلامية، اما الدراسة الحالية فقد اقتصرت على الاعمال التصويرية الاسلامية فقط مقتربة الى حد ما مع دراسة الخزاعي.

ويجد الكاتب ان دراسة الموسوي تناولت مواضيع متعددة من التراث الاسلامي المتشعب وحاولت ان تعالجها معالجة واسعة لتحيط بما هو شمولي عام. فأراد الكاتب ان يضيف الى هذه الدراسة الجانب التخصصي من خلال تناول حلقة من تلك الحلقات تحليلاً نقدياً، ويضيء ما كان قد فات تلك الدراسة، وهو قد أفاد منها سعتها وحاول ان يعالج الجوانب التي قد تجاوزتها بفعل الشمول المتعمد، وارتأى تناول هذا الموضوع (جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الاسلامي) لما للتصوير من مكانة في المنتج الثقافي الاسلامي الذي امتاز بالتنوع عبر الزمان والمكان.

أفاد الكاتب من هاتين الدراستين في جوانب متعددة منها منهجيتها والاجراءات التي عملت بها.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

ثانياً: عينة البحث

ثالثاً: أداة البحث

رابعا: منهج البحث

خامساً: تحليل العينة

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:

يشتمل مجتمع البحث على النتاجات الفنية للتصوير الإسلامي اعتماداً على المصورات الفنية المحددة ضمن الحدود الزمانية والمكانية للبحث الحالي، وقد أجرى الكاتب دراسة مسحية استطلاعية لهذه المصورات في الدراسات الفنية الإسلامية والمصادر ذات العلاقة والتوثيقات الإعلامية، وشبكة المعلومات (الانترنت)، وتيسّر للباحث الإطلاع على هذه المصورات واحصائها، فكان مجموعها (189) مصوراً فنياً تمثل فترات زمنية مختلفة وأماكن متعددة.

ثانياً: عينة البحث:

قام الكاتب بتصنيف مجتمع البحث تبعاً لطرق تنفيذ المصورات الفنية الإسلامية ضمن حدود البحث، وكما هو موضح في الجدول رقم (1)، وبناء على هذا التصنيف اختيرت عينة البحث وبنسبة تعد ممثلة لكل المجتمع، فكان عددها (19) مصوراً فنياً تم اختيارها بطريقة قصدية وفقاً للمبررات الآتية:

أ- ليتسنى للعينة تمثيل مجتمع البحث كون المجتمع غير متجانس.

ب- أن تكون العينة متنوعة بما يتناسب وطرق تنفيذها حتى يتحقق الصدق الموضوعي في تمثيل نسبة الجزء إلى الكل.

ج- ضرورة استدعاء صور فنية من مراحل زمنية مختلفة ومحاورتها بالشكل الذي يؤمن ايصال فكرة الكاتب الخاصة بمباحث الإطار النظري.

د- تعطي العينات المختارة للباحث فرصة اكبر لإظهار الجدل بمحوريه، التشخيص والتجريد، مما يساهم ذلك في تحقيق هدف البحث.

هـ- تم اختيار العينة وفق آراء الخبراء[1] المختصين بغية التأكد من صلاحيتها وبما ينسجم وهدف البحث الحالي.

العصر الأموي		العصر العباسي			مجموع عينة البحث
			فن المخطوطات		189
رسوم جدارية مائية	فسيفساء	رسوم جدارية مائية	مرقنات	رسوم الواسطي	
16	25	13	41	94	

جدول رقم (1) يمثل أنواع وأعداد عينة البحث

ثالثاً: أداة البحث:

من أجل تحقيق هدف البحث الحالي (تعرف جدلية التشخيص والتجريد في التصوير الإسلامي)، اعتمد الكاتب المعطيات الفكرية المستحصلة من الإطار النظري بوصفها أداة للبحث تسهم في اغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية.

---

(1) 1- أ. د. فاخر محمد الربيعي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
2- أ. د. عارف وحيد إبراهيم/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
3- أ. د. جبار محمود العبيدي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.
4- أ. م. د. مجيد حميد حسون/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
5- أ. م. د. صفا لطفي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.
6- أ. م. د. كامل عبد الحسين/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

رابعاً: منهج البحث:

اعتمد الكاتب في تحليل عينة البحث المنهج الوصفي التحليلي تماشياً مع هدف البحث الحالي في الوقوف على تطبيقات آلية جدل التشخيص والتجريد في الصورة الفنية الإسلامية وفق الخطوات الآتية:

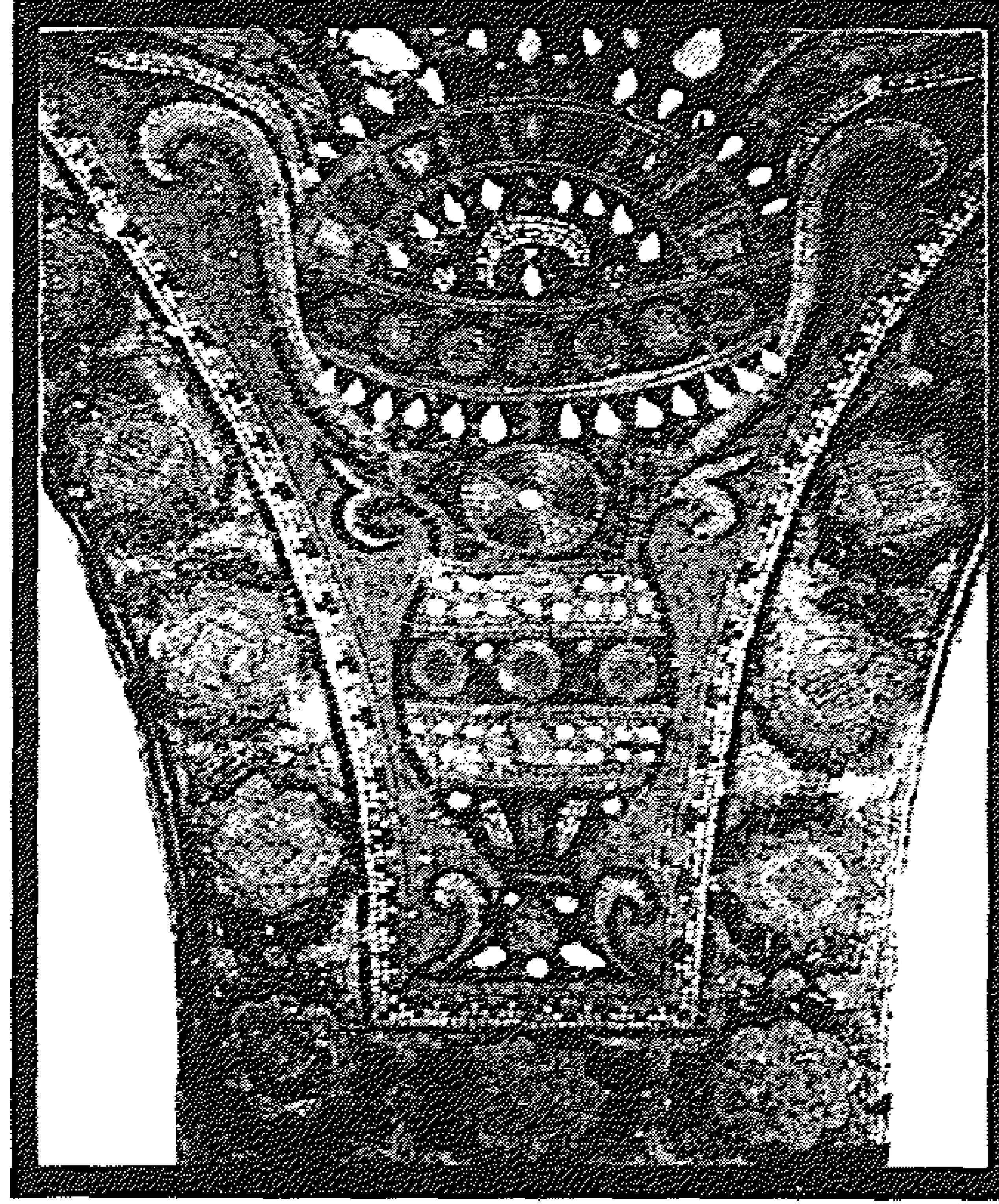
أ- وصف عام للنتاج الفني التصويري (العينة).

ب- الوقوف على أهم المنطلقات المعرفية والجمالية التي يتضمنها المنهج الفني التصويري الاسلامي.

ج- تعقب آلية تطبيق التشخيص والتجريد في المنتج الفني التصويري من خلال تحليل العينة.

خامساً: تحليل عينة البحث

نموذج عينة:	(1)
اسم العمل:	مزهرية باوراق الاكانتس. قبة الصخرة بيت المقدس.
اسم الفنان:	فلسطين.
تاريخ الانتاج:	مجهول.
القياس:	العصر الأموي، 72 هـ (691م).
المادة:	....
العائدية:	فسيفساء.
	....



تمثل العينة عملاً فنياً مكوناً من وحدة رئيسة تمثل المزهرية التي تحمل أوراق نبات الاكانتس (شوكة اليهود)، وقد أحيطت من الأسفل والجانبين بشريط زخرفي احتوى على اشكال تحاكي شكل الازهار، وقد وضعها الفنان بشكل متقابل ومختلف ما بين الزهرة المنحنية الخطوط والمستقيمة الخطوط، ثم حاول ان يخلق نوعاً من التباين النوعي ما بين اللون الأزرق والذهبي، فقد وضع لأرضية المزهرية اللون الذهبي ولأرضية الازهار في الشريط الزخرفي، اللون

الأزرق. وهذا الشكل على الرغم من كونه يحتوي على اشكال بالامكان احالتها الى الواقع لشدة مطابقتها له الا انه نفذ بطريقة مختزلة فهو بالتالي يحسب على الاشكال المجردة، وهذا ما تؤكده بنية الشكل الهندسي للآنية او المزهرية وبنية الاشكال الهندسية للشريط الزخرفي. يتكون الشريط الزخرفي من خطوط منحنية يحيطها تكوينات متباعدة لأوراق نباتية متقابلة تتوسطها ازهار هندسية تمركزت فيها بنية شكل هندسي غير منتظم يشبه المربع. ثم يلي هذا الشريط شريطاً آخر يتكون من خطوط بيضاء وزرقاء، ثم بعد ذلك تأتي المساحة الذهبية لتشكل أرضية للآنية والتي وضع فيها نبات الاكانتس بشكل هندسي متقابل مزيناً اياه باشكال هندسية توسطها شكل الهلال المقلوب بنقطتين متجاورتين، ثم وضع على أوراق النبات اكليلاً يصعب تفسيره عدا انه يمثل غرضاً جمالياً.

يشكل المنجز الفني مزاوجة معمارية هندسية مع الغرض الوظيفي والجمالي اذ وضع هذا العمل على الزوايا الأربع التي تحمل القبة، وهذا يعني ان الفنان نفذ هذا العمل بطريقة مباشرة على الجدار المرتفع، وهو على الرغم من شدة وضوح التماثل والتقابل الا انه بقي شكلا يفتقر الى التناظر الدقيق، وربما كان هذا مقصوداً من قبل الفنان ليحقق مفهوم الدوران في الآنية ليحرك عين الناظر تجاه متقابلات تبدو متناظرة الا انها ليست كذلك، ويمكننا تبرير ذلك في وجود الوحدات الزخرفية ذات العدد الفردي، فمثلاً الاشكال الهندسية المربعة في هلال الاكليل العلوي نجدها تسعة، وفي هلال الاكليل السفلي نجدها سبعة وكذلك بقية التفاصيل.

ان قداسة المكان الذي يمثل مسجداً تقام فيه الطقوس العبادية شكَل وازعاً لدى الفنان للابتعاد عن الاشكال التشخيصية، خاصة ونحن ندرك انها محط شبهة في الفكر الاسلامي الا ان الفنان على الرغم من ذلك حاول اضفاء السمات

الطبيعية في مشهده البصري بالإضافة الى اضفائه للسمات العقلية او الهندسية، فقد حاول ان يبين الاشكال الواقعية المرتبطة بنبات الاكانتس بالمستوى الذي حاول فيها ان يبين الاشكال الهندسية المرتبطة بالشريط الزخرفي الذي يحيط بها من الجانبين الأعلى والأسفل. ويبدو من خلال مشاهدة الشكل ان اوراق نبات الاكانتس تمتد الى الأعلى لتلتقي مع اعمال نفذت على الزوايا الاخرى في مركز القبة، ولهذا فان مطابقة الواقع في هذا العمل على الرغم من كونها متخيلة الا انها مركبة بشكل جمالي ما بين المساحات الكلية والجزئية، فهو من جهة يعقد صلة مع المظاهر الحسية، ومن جهة اخرى يعقد صلة مع المفاهيم العقلية، ومن هنا في هذا المشهد التصويري يزاوج بين المادي والروحي بين ما هو مشخص وما هو مجرد. ويبدو ان ثمة ترميز للاعداد الفردية بالإضافة الى ترميز شكل المزهرية مع أوراق نبات الاكانتس، فالاعداد تبدأ من الأسفل بتكوين دائري وضع على قاعدة الآنية (المزهرية) محاط بثلاث نقاط بيضاء، ثم في وسط الآنية وضع الفنان ثلاث دوائر ثم في أعلى الآنية في هلال الاكليل الأسود وضع سبع دوائر، ثم في هلال الاكليل الأعلى وضع تسعة مربعات وكأننا نتدرج من الرقم (1) الى الرقم(3) إلى الرقم (7) الى الرقم (9)، غير اننا في هذا الترتيب لهذه الاعداد المفردة لا تبدو انها تشكل شفرة دلالية على الرغم من وجود الاشارات الكثيرة التي تؤكد ارتباط الأرقام الفردية بمفاهيم مجردة او سماوية بحسب منطلقات الفكر الإسلامي، ويرى الكاتب انه ربما أنجز العمل بطريقة عفوية غير مقصودة.

لقد حاول الفنان من خلال تباين المساحات وتفعيل الخطوط ان يقيم علاقات شكلية تفصل كل مفردة من مفردات هذا العمل عن الأخرى، بمعنى انه كان يوظف الأرضيات لابراز وحدات العمل، ويوظف الخطوط احياناً لتحقيق نفس الغرض، غير ان هذا الاشتغال للمساحات والخطوط لم يكن يحتوي على

مضامين واقعية ترتبط بالسياسة او التاريخ او حتى الأسطورة، وانما نجد ان هـذه المضامين ترتبط بشكل أو آخر بمفاهيم دينية نستطيع ايجاد مفاتيح لها في بنية شكل الهلال المقلوب وفي بنية الأعداد الفردية التي اشير اليها.

هيمن شكل الآنية او المزهرية على مجمل مساحة العمل الفـني لتبـدو انهـا الموضوع الوحيد الذي احتل الحجم الاكبر منه، وهذا يعني انه اختيار جمالي فقط لايجاد معادل موضوعي مـا بـين جماليـة المزهريـة في الواقـع وجماليـة المزهريـة في وجودها داخل العمل. ولا يبدو الفضاء يشكل اثراً مهما لشـدة تجـاوز مفـردات العمل واستقلال الفنان للمسافة بشكل كامل، وهذا ما يبدو طبيعيـاً في الاعمـال الهندسـية التجريديـة لانـه اداء يحـاول عـدم تـرك الفضـاءات واشـغال المسـاحة بالكامل والفنان في هذا يحيلنا الى الفكر الفلسفي الإسلامي الـذي ينفـي وجـود الفراغ لان الله تعالى قد ملأ كل شيء في الكون.

نموذج عينة:	(2)
اسم العمل:	مقطع من أحد محاريب الجامع الأموي - سوريا.
اسم الفنان:	مجهول.
تاريخ الانتاج:	العصر الأموي، (715م).
القياس:	....
المادة:	فسيفساء.
العائدية:	....



يمثل النموذج تكويناً هندسياً زخرفياً على شكل مستطيل عمودي استخدم كشريط لله محاريب في حالة تكرارية، وقد امتد في تكرار كلي لتلك الوحدة الزخرفية الهندسية تاركاً تضادية لونية على الأرضية، شكّل فيها إيقاعاً رتيباً لتشابه الوحدات والفترات تشابهاً تاماً ومنتظماً لوحدات متتالية ذات طاقات حركية تؤثر في النظر وتقوده بسلاسل داخل التكوين ولها فواصل ذات طاقات تواترية تساعد على استمرار التواصل بين الخطوط المقطوعة والقيم التشكيلية فخضعت إلى نوع من التناسق الهارموني في الإيقاع للحصول على القيم الجمالية ذاتها انتشر هذا

النوع من الزخارف في اكساء الجوامع والمحاريب والقباب والواجهات وتميز في الشكل والتوحد في المضمون سار مع مسيرة الحضارة العربية الإسلامية، وهو ثمرة لتفكير رياضي يعبر من خلاله الفنان المسلم عن أفكار فلسفية ومعانٍ روحية.

يعطي الخطاب البصري انطباعاً تصميمياً وتكرارياً للشريط المحيط بالمحراب ويؤدي غرضاً وضيفياً وجمالياً.

التكوين الزخرفي هذا عبارة عن تضادات لونية بين اللونين الذهبي والأسود، وهما من الألوان الاحادية ذات الطابع المتمايز، وقد اعتنى الفنان المسلم بهما كثيراً في أعماله الفنية، الزخرفية والتصويرية، ولهذين اللونين دلالات متعددة عند الفنان المسلم، فهما يمثلان الليل والنهار كدلالة لآية من آيات الله عز وجل: ﴿ وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ وَٱلنَّهَارَ ءَايَتَيْنِ فَمَحَوْنَآ ءَايَةَ ٱلَّيْلِ وَجَعَلْنَآ ءَايَةَ ٱلنَّهَارِ مُبْصِرَةً ﴾(1)، ودليل عن الحق والباطل: ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلْحَقُّ وَأَنَّ مَا يَدْعُونَ مِن دُونِهِۦ هُوَ ٱلْبَٰطِلُ ﴾(2)، أو الخير والشر: ﴿ وَنَبْلُوكُم بِٱلشَّرِّ وَٱلْخَيْرِ فِتْنَةً ﴾(3)، وغيرها من المتقابلات التي أشار إليها القرآن الكريم من أجل التمييز بينها وإتباع النهج السليم الذي يوصل إلى الجنّة، يضم التكوين الزخرفي مجموعة وحدات زخرفية مربعة ومثلثة وخطية قريبة جداً في اسلوبها من اسلوب الخط الكوفي المربع ذي الجمالية الفنية العالية والذي يبعث إحساساً بالارتياح والنظام وهي من أساسيات البنى الفنية التشكيلية التي أكدها هذا النموذج الفني.

---

(1) سورة الإسراء، الآية: 12.

(2) سورة الحج، الآية: 62.

(3) سورة الأنبياء، الآية: 35.

اقتصر الفنان في مشهده التصويري (تكوينه الزخرفي) على الأشكال المجـردة (الهندسية) دون الأشكال التشخيصية، وبهذا الابتعاد عن الواقـع المـادي أتـيح لـه ولوج منطقة التحليل والإباحة التي لا محاكاة فيها ولا تشبيه، ليشـكل وفـق رؤيتـه الحدسية صورة ذهنية هي ليست على أرض الواقـع، وبـذلك يركـز الفنـان علـى القيم الروحية التي من شأنها أن ترفع بـذات الفـرد الإنسـانية بعيـداً عـن ماديـات العالم المعاش التي هي بحد ذاتها كـوابح ومعـرقلات تسـبب الإقـلال مـن قـدرات الروح.

خلا المشهد التصـويري مـن مركـز نظـر ثابـت، إذ أن الوحـدات الزخرفيـة المؤلفة للمشهد مجتمعة تشتت نظر المشاهد إلى كل أجزاء العمـل الفـني فـلا أهميـة لجزء على الجزء الآخر. كما يلاحظ مبدأ التواصل بين الخطوط المكونة للوحـدات الزخرفية فليست هناك نقطة بداية أو نقطة نهاية فهي خطوط متشابكة ومتداخلـة، مما يضفي عليها طابع الاستمرارية الذي يبعـث الإحسـاس باللامتنـاهي والمطلـق، وهي ثوابت أكدها الفنان المسلم في نتاجاتـه الفنيـة وحققهـا مـن خـلال مبـدأين، الأول هو تداخل وتشابك الخطوط، والثاني من خلال تكرار الوحدات الزخرفية، وهذا مما يحيلنا إلى الفكر الفلسفي الإسلامي الذي يرى في الزخرفة المجردة أنها تمثل شكلاً من أشكال الفكر الديني السائد، فالفنان المسلم إنّما يعبّر من خلال الزخرفة عن الفكرة المطلقة التي كانت محور الكون، ان تداخل الخطوط المكونـة للوحـدات الزخرفية وتشابكها وعدم محدوديتها يوحي بعدم محدودية زمان المشهد التصـويري من خلال مسيرة هذه الخطـوط في حيـز اللامتنـاهي، والكـلام عينـه ينطبـق علـى المكان، إذ ان الخطوط ذاتها هـي خطـوط لا متناهيـة وتسـير في فضـاء لا متنـاهي فليست هناك محدودية للمكان في هذا العمل الفني بل المكان مطلق.

نموذج عينة: (3)

اسم العمل: زخرف حنية على داخل الرواق الغربي لباحة المسجد الكبير- سوريا.

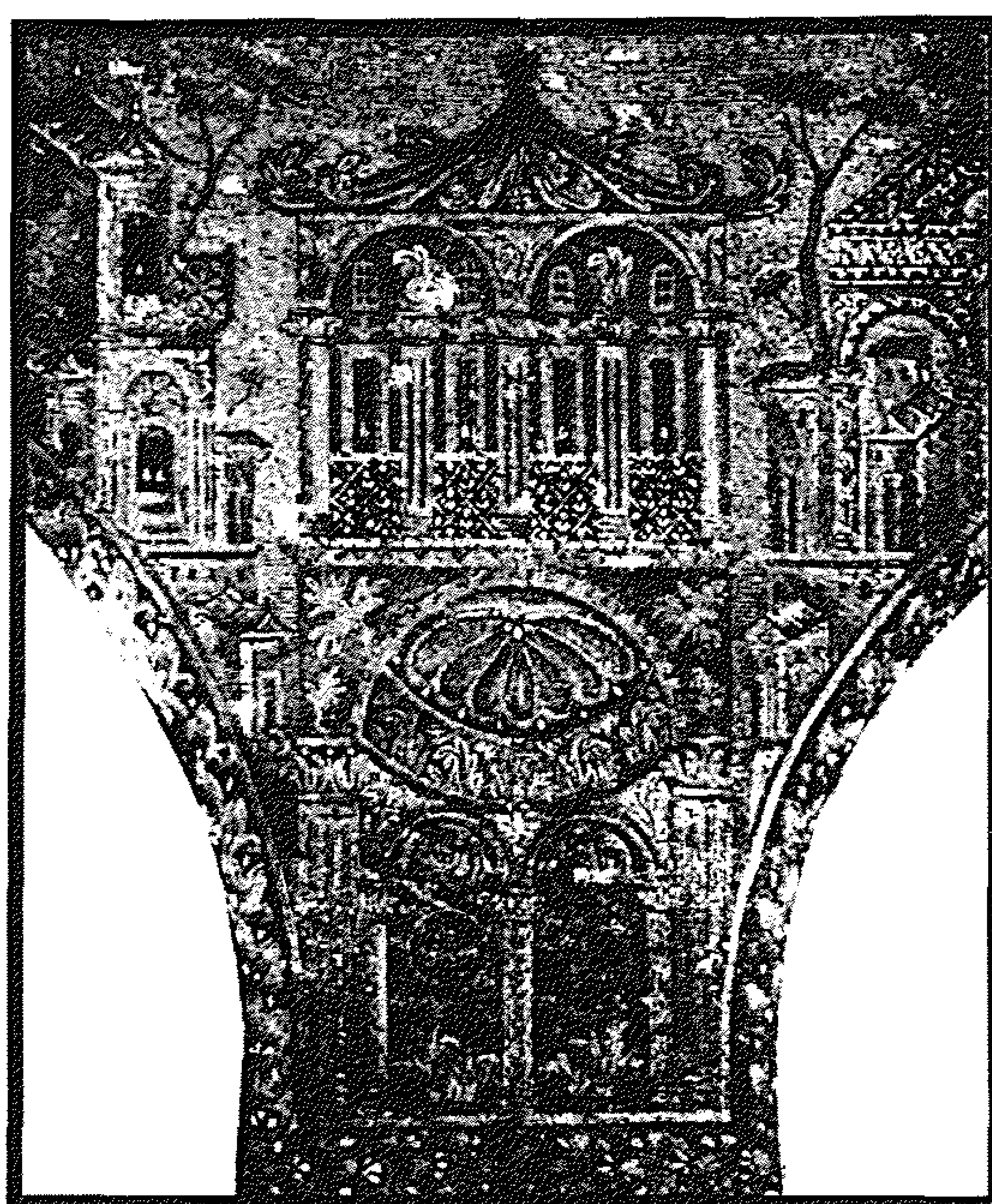
اسم الفنان: مجهول.

تاريخ الانتاج: العصر الأموي، (715م).

القياس: ....

المادة: فسيفساء.

العائدية: ....



يمثل النموذج عملاً فنياً معمولاً من الفسيفساء يشغل مساحة تتعلق بأقواس قبة المسجد الكبير، وهو يمثل إيوان القصر المسمّى الوسط، وهو يتكون من مسكن خاص على جهة اليسار ومدخل على جهة اليمين، ويتوسط المشهد بشكل طولي في أعلى القصر، وفي الأسفل مسقّف ذو قبة داخلية لغرض الاستراحة، ويلاحظ شجرتان إلى جانب المسكن الخاص على اليسار إلى جانب المدخل إلى اليمين، وقد

شغلت الزخرفة النباتية مجمل مساحة العمل، فقد وضعها الفنان على مسقّف القصر الوسط، وفي مسقّف الاستراحة في الأسفل وفي الإطار الزخرفي ذي الأقواس المنفرجة.

استخدم الفنان نسقاً من قطع الفسيفساء الصغيرة الملونة لتركيبها بهذا الشكل ليكون خطاباً بصرياً تزينياً، و وزّع الفنان سطوحه البصرية بهذا الشكل على الرغم من كونه يحسب لصالح الاداء الوظيفي لأنه يزين حوافاً معمارية، فهو يمتلك جمالية خرق التقليد في بناء الانشاء أو التوظيف الصحيح للمجال المعماري. ومنها استخدام الفنان للوحدات الزخرفية التي تباينت ما بين الأشكال النباتية والأشكال الهندسية.

وظّف الفنان جميع العناصر الشكلية لصالح المنجز الفني كالخطوط والألوان والملمس للسطوح وما إلى ذلك، وهذه تجمعت في قيم تعبيرية لتؤكد على خصوصية متصورة أرادها الفنان ان تبدو كما هي الآن، يكشف لنا المشهد التصوري عن مجموعة مضامين يتقدمها المضمون الجمالي، وهو يكشف في نفس الوقت عن مضمون اجتماعي بدلالة وجود المنازل المحيطة بالقصر ويكشف عن المضمون السياسي بدلالة عنوان العمل الفني (إيوان القصر)، وقد نفذت هذه المضامين باسلوب مبسّط ومختزل للتأكيد على الفكرة بشكل مباشر دون تكلّف، والدليل على ذلك وجود المنظور الروحي وعدم وجود الاشكال الآدمية. احتوت مواصفات هذه الجدارية على مزيج من البعدين العقلي والحسي لأن الفنان هنا قد زاوج ما بين الشكل الهندسي والشكل الواقعي لإجراء عمليات عقلية من جهة وحسية، من جهة أخرى وذلك لأن الواقع الذي دفع الفنان لإجراء مثل هكذا مقابلة ارتبط بالعقائد

الإسلامية من جهة وبذات الفنان ورؤيته الخاصة من جهة أخرى، الأمر الذي يفسر وجود الأشجار بصفتها الواقعية لكي تتفاعل مع المتلقي وتحيله إلى أنظمة شكلية ربما تشابه الأشكال الواقعية للقصر ذاته، أو هو يريد التأكيد على عدم انفكاك المشهد من قيمه التعبيرية الواقعية وان كان مشهداً هندسياً رمزياً.

وتتمحور المضامين التي يحتويها الشكل في جانبين، الأول وهو الوظيفي الجمالي، والثاني وهو السياسي، فتؤكد الاشكال الهندسية المجردة على الوظائف الجمالية خاصةً في الشريط الزخرفي المنفرج إلى اليمين والى الشمال، بينما تؤكد الهندسة المعمارية للقصر حضور صاحب القصر بعلاقة الحضور والغياب.

نموذج عينة: (4)

اسم العمل: شجرة مع مناظر حيوانية. قصر خربة المفجر. الاردن.

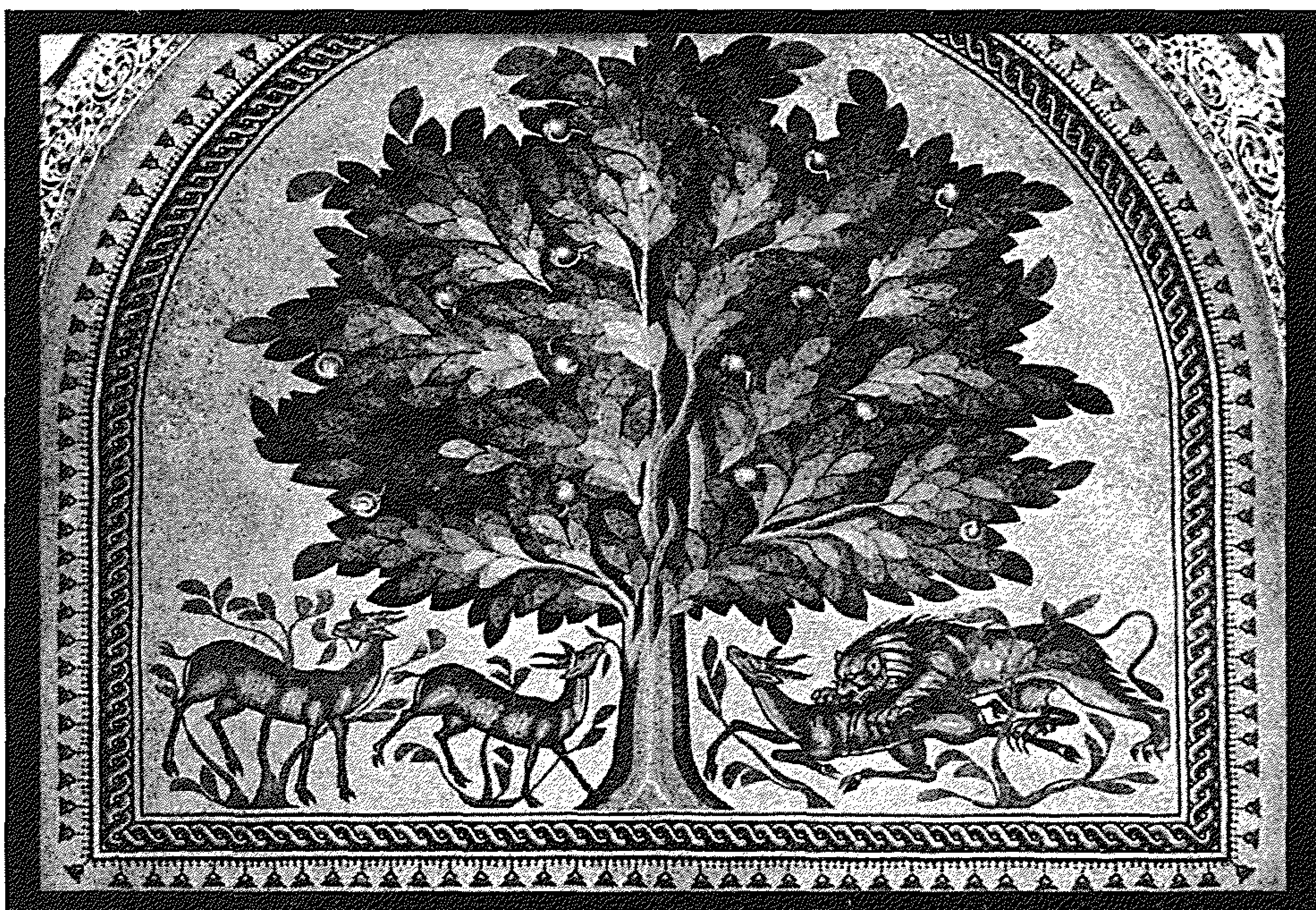
اسم الفنان: مجهول.

تاريخ الانتاج: العصر الأموي، 105هـ ــ125 هـ (724م-743م).

القياس: ....

المادة: فسيفساء.

العائدية: ....



ترتبط تكوينات الشكل ارتباطاً مباشراً بمظاهر الطبيعة، بسماتها ومظاهرها الواقعية والبرية المتوحشة، وهذا واضح من فكرة القوة المتمثلة في شكل أسد او في شكل الغزال الذي يصور الضعف، وكأننا امام قوى متصارعة وجدت بمثابة الجدلية في عالم يسوده منطق البقاء للأقوى، ويبدو هذا الكلام منطقياً ما دام

الارتباط متحققاً بعالم البهيمية، الا ان وجود هذا العمل الفني في قصر يعود الى احد حكام الاسلام يؤشر دلالات اخرى تضاف الى تلك الدلالة الطبيعية.

لقد اعتاد الفنان الشرقي بشكل عام ومنذ عصر السومريين على تمثيل مثل هذه المشاهد غير ان الفكرة في تمثيل مشاهد الصراع تأخذ منحى آخر، ففي الوقت الذي كان يرمز شكل الأسد إلى الموت فانه يعني في الفترة الإسلامية القوة والهيمنة او الحضور القوي لمبدأ القائد على الرعية خاصة وان مشاهد الأسد في الفن الإسلامي تنطوي على دلالات ملوكية، وهذا ما يؤكده وجود هذا العمل الفني في قاعة الجلوس الخاصة بالحمام الملكي وتحديداً على منصة مرتفعة يجلس عليها الحاكم الأموي للإشارة الى خصوصيتها كمشهد ذي دلالات ترتبط به، والغريب ان مثل هذه المشاهد افتقرت اليها الأماكن العامة مما يؤكد خصوصيتها تجاه عنصر الهيمنة لدى الحكام.

احتوى المشهد على ثلاثة غزلان وأسد ينقض على فريسته في يمين الناظر، وقد رتب الفنان المسلم عناصر المشهد بشكل متناظر، اذ وضع في وسط العمل الفني شجرة مورقة مثمرة يبدو انها شجرة تفاح او سفرجل، وقد سميت هذه الشجرة بشجرة الحياة، والباحث لا يؤكد مثل هذه التسمية لارتباطها بالفكر الميثالوجي الذي خلا منه الفكر الإسلامي. وقد وضع الفنان اطاراً لهذا التكوين الهرمي وهو عبارة عن قوس مزخرف يحيط بالعمل الفني على هيئة البوابة، وقد عالج الفنان الزوايا العليا لزخرفة نباتية وهو بهذا حاول البدء بهذا الاطار بثلاثة مستويات من التشكيل الزخرفي، اذ وضع في الشريط الزخرفي الأول تقاطعاً بين خطين سميكين ليبدوان للناظر انهما ملفوفان، ثم وضع في الخط الثاني ازهار اللوتس وكانها مفروشة في الشريط الأول اذ انفتحت تيجانها الى الخارج، وهو بهذه المعالجة أتاح لنفسه نمطاً أكثر عقلانية ليجد مبررات لملئه الزوايا العليا

بالزخرفة النباتية فتدرج بذلك من الزخرفة الهندسية إلى الزخرفة النباتية، فضلاً عن كون هذه الأطر تشكل حصراً للموضوع الرئيسي المتمثل بصراع الطبيعة المحملة بدلالات غير صعبة التشفير.

حاول الفنان في هذا العمل الفني ان يقترب من سمات الشكل الواقعي وذلك من خلال تجسيمه لمفردات الانشاء التصويري واعطاء الحدود الكفافية لكل شكل منها. فالاشكال نتيجة لشدة التجسيم تبدو مشابهة للواقع حتى انه استطاع ان يحقق فكرة الموضوع من خلال اقتناصه الدقيق لحركة الأسد المنقض على الفريسة، وهو بهذا يؤكد مشابهة الاشكال بشكل جزئي، الا ان علامات الاشكال انفتحت مبتعدة لما هو ذهني كي يؤكد عقد الصلات بين ما هو حسي من جهة وما هو عقلي من جهة اخرى.

اما الدلالات التي احتواها المشهد فهي لا شك تؤكد حضور الحاكم وضعف الرعية، وهذا ما اعتادت عليه قصور الحكم الأموي، بينما تعذر عرض مثل هذه المشاهد في الأماكن العامة، لذا يمكن القول بان الدلالات التي يؤكد عليها هذا العمل هي دلالات واقعية ذات مضامين اجتماعية على الرغم من هذا الحكم قد يبدو مخالفاً لبنية الحكاية التي تمركز عليها المشهد، غير ان الكاتب قد أطلق حكمه هذا على الدلالة المستشفة من المشهد وليس على المشهد ذاته (المضمون)، وقد حاول الفنان المسلم ان يظهر الشكل بمظاهره الواقعية حتى في تعامله مع خط الأفق، وحتى في طريقة ملئه للفضاءات المحيطة بالإشكال، فقد استخدم الخط كعنصر مهيمن للتشخيص أو للتمييز بين مفردة واخرى مستعيناً بذلك بالقيم اللونية التي اضفاها على الخطوط من جهة وعلى الاشكال من جهة اخرى، فعند النظر الى جذع الشجرة مثلاً نجده مكوناً من مجموعة خطوط داكنة من الخارج وصفراء قانية في الوسط، كما انه فعّل توزيع المساحات اللونية بشكل

حاد ليؤكد فهمه الشخصي في حدود التجربة المتعلقة بالتدرج اللوني اذ رسم الشجرة مثلاً بثلاثة الوان داكنة، ومضيئة، ومرحلة متوسطة بينهما، وكذلك فعل مع اشكال الأسد والغزلان محاولاً بذلك الاقتراب من الواقع بقدر المستطاع.

اما عن حجوم الاشكال في المشهد التصويري فيبدو انها تناسب واقعي او تشخيصي فالأسد احتل حجماً اكبر نسبياً من الغزال، كما ان الشجرة بدت الأكبر حجماً بحيث انها هيمنت على المشهد بشكل عام فكانت لها السيادة على سائر الاشكال. وقد بين عنصر الفضاء علاقة هذه الحجوم بعضها بالبعض الآخر، اذ حاول الفنان ان يؤكد عنصر الفضاء من خلال عملية التوازن الشكلي المتقابل او المتناظر حتى في تقابل اغصان الشجرة وثمارها في بعض الأحيان.

ويؤكد هذا المشهد حيوية المخيلة وامكانية استرجاعها لصور الذاكرة التي اعتمدت على المشاهدات والمراقبة العقلية لخزن صور تعلقت بصياغة هذا المشهد، الا ان الفنان على الرغم من مقدرته وبراعته في تصوير هذه اللحظة الحرجة المتمثلة بالانقضاض على الفريسة، أهمل بيان المواقف الانفعالية للحيوانات الأخرى -خاصة وانها تواجه خطر الموت والهلاك المتمثل بهجوم الأسد-مثل الخوف والهلع. اذ ظهرت الغزالتان الأخريتان وهما يأكلان العشب بسلام غير مكترثتين بما يحدق بهما من مخاطر ودون ظهور امارات للخوف والهلع عليهما. غير ان التبرير الذي يمكن ان تبرر به مثل هذه الحالة هو محاولة تأكيد الفنان على الحالة التي كانت عليها الغزلان قبل قدوم الاسد مهاجماً، هذا ان افترضنا دلالة المشهد الواقعية، اما لو بحثنا العلاقات المستقرئة فاننا نجد هيمنة الحاكم على الرعية. او ان نستدل بمقولة: ان الأسد ملك الغابة والحاكم ملك الرعية.ويمكننا ان نستنتج من هذا العمل محاور المطابقة الحسية مع الواقع وبطرق تكاد تكون احترافية خاصة في تمثيل المشهد واختيار حدث معين ليمثل-بعد احالته إلى أنظمة دلالية--حكاية فيزيقية من جهة، وميتافيزيقية من جهة اخرى.

نموذج عينة: (5)

اسم العمل: موسيقيان وفارس / قصر الحير الغربي-الأردن.

اسم الفنان: مجهول.

تاريخ الانتاج: العصر الأموي، ق 2 هـ (8م).

القياس: ....

المادة: تصوير جداري بالألوان المائية.

العائدية: المتحف الوطني - دمشق.



تمثل العينة احد الرسوم الجدارية في قصر الحير الغربي نُقش بالألوان المائية وهو عبارة عن ثلاث لوحات جدارية ضمها إطار مستطيل محلى بورود ذات أربع أوراق، ولم تظهر اللوحة الثالثة لإصابتها بالتلف كما يؤكد ذلك بعض المصادر العلمية، وقد فصل بين اللوحتين الجداريتين الظاهرتين إفريز يتكون من خطوط أفقية سميكة ومتوازية.

تتضمن اللوحة في الصف الأعلى شخصين يمثل احدهما عازفة عود بينما

يمثل الآخر عازف ناي، وقد وقف كل منهما تحت عقد مقوس وفي حالة تقابل مع الآخر. وقد تقدمتهما آنية زهور مع تشكيلات زهرية، وقد ظهرت الأشكال الواقعية جميعها على خط واحد، كما يلاحظ فوق العقدين زخرفة نباتية متعددة. في حين تتضمن اللوحة الجدارية في الصف الأسفل فارساً يمتطي صهوة جواده وهو في حالة صيد، وظهر وهو يلاحق غزالتين ويصوب قوسه ونبله نحوهما وقد سقطت أحداهما على الارض جريحة في حين هربت الاخرى إلى الامام وهي تلتفت إلى الفارس. خلت الاشكال الآدمية في اللوحتين من السحنة العربية الاسلامية، حيث تجرد وجها الفارس والموسيقى من اللحى، كما ان ملامح الأشخاص وهيأتهم العامة تؤكد على ابتعادهم عن المظهر الشكلي الذي يمتاز به العرب المسلمون، ويبدو ان الفنان قد تأثر بالفن الساساني، فملامح الأشخاص وتصاميم ملابسهم وزركشتها توحي جميعا بالسحنةً الساسانية التي تظهر من خلال استدارة وجوههم ووسع حدقات عيونهم ونضارة بشرتهم. وبالرغم مما أضفاه الفنان بالإطار الزخرفي من ناحية جمالية على اللوحتين الا انه اراد ان يكسب المشاهد التصويرية مسحة اسلامية من خلال استخدام الوحدات الزخرفية وتكرارها على مدى الاطار ليعطي بذلك صفة الاستمرارية التي توحي باللانهائية، وبذلك يجسد مفهوماً من المفاهيم الإسلامية التي تقول بلانهائية المطلق وعدمية الفراغ، فضلاً عن كونها زخرفة نباتية وبالإمكان تأويلها إلى استمرارية الوجود، ومن هذه العلاقة الوظيفية أراد الفنان ان يزاوج بين ما هو مادي وبين ما هو روحي، وما هو جزئي بما هو كلي ليحقق بذلك التوازن بين متطلبات الجسد مع متطلبات الروح. وهذا ما يكشفه مضمون العمل الفني اذ تناول فن الموسيقى في الصف العلوي وفن الصيد في الصف السفلي، فهذه المضامين فيما بينها تباين حاد موضوعياً، وعليه فالفنان حاول ان يخلق وحدة

شكلية لهذه المتباينات التي تهتم بالذهن أو العقل (الموسيقى) أو التي تهتم بالجسد (الصيد)، وعلى العموم فاللوحتان تعكسان مظهراً من مظاهر الترف فهي لا تحمل مضموناً دينياً بل مضموناً سياسياً ترفيهياً خاصة وانهما قد وجدتا في احد قصور السلاطين الأمويين، وهؤلاء ممن كانوا يتشبثون بالحياة الدنيا وزينتها.

ان طريقة عرض أكثر من محتوى في موضوع واحد هي من الطرق النادرة جداً في الفن الاسلامي وهذا ما يؤكد ان هذا العمل الفني جاء من خلال التأثيرات السياسية أو الاقتصادية أو ان الفنان ينتمي إلى بلدان بعيدة كانت تهتم بهكذا فنون، ولأسباب عديدة قُدر له ان يعمل مثل هذا المنجز الفني في البلاد العربية، هذا ان كان الفنان مسلماً ومن غير العرب، اما ان كان من المسلمين العرب فهو يعني انه متأثر اما بالفنون الساسانية أو بالفنون البيزنطية وكلا الفنيين في مرجعياته الأسلوبية احتوى على اعمال فنية في موضوع كما في هذا العمل الذي احتوى على ثلاثة مواضيع.

خلا العمل الفني من المنظور اذ لم يتعامل الفنان مع وحدات الاشكال وقيم جمالياتها التعبيرية بشكل احترافي عدا انه حاول ان يعرض كل الموجودات بشكل يقارب أو يلامس السطح وكأنه يتصرف كما يتصرف منفذ مسرح الدمى، فهو يحاول عدم حجب أي شخصية اخرى، مما يشير ذلك إلى فقدان المنظور وظهور الاشكال التصويرية بشكل مسطح.

ويبدو من خلال هذين الافريزين ان الفنان حاول ان يعرض أكثر من مكان، الأول الإفريز العلوي الذي حاول ان يعرض فيه جانباً مقتطعاً من جوانب الاحتفال التي يبدو انها مقامة داخل القصر، اما الافريز السفلي فحاول ان يعرض فيه مكاناً آخر هو الصحراء أو الغابة الا انه لم يعط المتلقي أي دلالة حول صورة المكان الفعلية للافريز الأسفل عدا علامتين فهما الغزالتان وزوج

الكلاب في الجهة العليا من يسار الناظر اللذان يجريان خلف الفارس، وبشكل عام فان المشهد يشير إلى الفضاء الواسع الذي نستطيع من خلاله تصور مشهد الصيد، فالصيد بالضرورة يحتاج إلى المكان الرحب. ان محتويات هذا العمل تشير إلى عدم اهتمام الفنان بالنسب والتشريح اذ لم يكترث بتشخيص الدافع حتى في مسألة مراعاة الحجوم كنسب واقعية كالنسبة بين حجم الفارس وحجم الحصان أو بين حجوم هذه الاشكال وحجوم الحيوانات الاخرى في المشهد.

نموذج عينة:	(6)
اسم العمل:	راقصتان – قصر الجوسق، سامراء – العراق.
اسم الفنان:	مجهول.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 221 هـ - 224 هـ (836-839)م.
القياس:	....
المادة:	رسم جداري ملون.
العائدية:	....



يمثل الشكل راقصتان متناظرتان في الحركة، وقد جعل منهما الفنان نموذجين متقابلين في الدوارق والأواني وحتى في عدد الضفائر وارتفاع حركة الايدي والأرجل، ووضع الشال والمئزر الذي ربط به الخصر، بل جعل الفنان مفهوم التقابل حتى في حركة سكب الشراب، إذ ان أحداهن تملأ إناء الأخرى، والمشهد بشكل عام يتخذ من تكوين المستطيل قواماً خارجياً لغرض حصر الموضوع وملء كل فضاءات المشهد التصويري، غير ان الحركة تبدو وكأنها

حركة هندسية أو معمارية لشدة حضور التقارب ما بين الهيكل الجزئي أو التفصيلي لشكل كل راقصة على حدة، وهذا مما حقق نوعاً من التوازن الرياضي ينسجم مع الموضوع المنفذ بطريقة تكاد تكون واقعية أو تشخيصية لإمتناع تحقق مثل هكذا تقابل رياضي هندسي محسوب في كل وحدات هذا العمل خاصة إذا ما وضعنا في نظر الاعتبار انهن في حالة الرقص.

حقق الفنان في هذا العمل الفني سمة التوازن وذلك من خلال مقابلة الأشكال حتى في مفهوم الانوثة، أو انه أراد التأكيد على هذا التقابل ليؤكد حضور النساء في مثل هكذا قصر، وهو كخطاب جمالي يؤكد أهمية الراقصة ومقدرتها على فعل ما يمكنه ان يكون مفتاحاً لرضا أو استحسان الخليفة العباسي، فقد كانت هذه المظاهر المبتذلة جزءاً من حياته، الأمر الذي دفع الفنان للإهتمام بكل ما هو جزئي أو تفصيلي لغرض تعميمه على كل الراقصات، وهذا هو الذي دفعه لإنشاء منظومات شكلية جمالية متقابلة، وقد فرّق بينهما بمغايرته للون ثياب إحداهما عن الأخرى، فقد جعل ثوب التي إلى يسار الناظر باللون الأحمر، والتي إلى يمين الناظر باللون الأبيض، وميّز بين كليهما بوضع شال مختلف لونياً كما هو مبيّن في المشهد التصويري، غير أن وحدة الاشكال وعلى الرغم من جماليتها كمنظومات متقابلة خلت من وجود علامات تؤكد عروبة هذه الراقصات إذ تشير إلى سحنة أسيوية، وقد خلا العمل الفني من أي علامات تؤكد على زمان ومكان حدوث فعل الرقص، غير ان مجموعة أحجار ملونة وضعها الفنان في أسفل وسط اللوحة فتحت الدلالات لأن يكون مكان الرقص في إحدى سوح القصر. أما الزمان فيمكن القول بانه زمان حدوث هذه الرقصة، فهو لا يحاول التأكيد على المكان أو الزمان بما هما مكان وزمان خارجيين وإنّما يريد مكان الرقصة وزمانها من دون أي قيد آخر، وهذا ما يؤكد ان الزمان والمكان هما غير مشخصين، وهذا ينسجم مع الافتراض الذي

افترضه الفنان لهاتين الراقصتين، الأمر الذي يفسر شدة التقابل فيما بينهما ويؤكد احتراف كل منهما خاصةً وهما في قصر الخليفة الذي عرف بانه قصر منفتح في تعامله مع هذه النسوة بغض النظر عن حرمتها أو شرعيتها وذلك استناداً لما ينصّ عليه المؤرّخون، غير ان محاولة الفنان في العصر العباسي بالاقتراب من محاكاة الواقع وتشخيص ما هو محرم من مشخصات آدمية ربما يكون بمثابة الأداء الطبيعي خاصة ونحن نعلم الانفتاح الواسع الذي حصل في العصر العباسي على الحضارات والأمم الأخرى. وحاول الفنان تقليل أهمية الفضاء من خلال ملأ سطح المشهد التصويري بمفردات الراقصتين، غير انه ابدى اهتماماً نسبياً بالعمق (البعد الثالث) من خلال أبعاد كومة الأحجار إلى الخلف مما يعطي ذلك شيئاً من الإحساس بالعمق أو البعد المنظوري ويظهر ذلك واضحاً من خلال توازي نقطة وقوف أرجل الراقصتين وابتعادهما عن نقطة وجود كومة الأحجار على الأرض، وهو بهذا يضع حساباً لمحتويات الشكل خاصة في حساب أبعادهما مما يجعله في هذه الفرضية (تقابل الراقصات) أقرب إلى الواقع على الرغم من وجود التسطيح في بنية هذا العمل، فالاشكال بقيت مسطحة دون تحقيق عمق معيّن في التدرج اللوني أو في الظل والضوء أو في المساحات اللونية، وعاكس هذا التسطيح وجود حساب مكاني بين الأحجار والراقصات، ولا يمكن اغفال ان التسطيح سمة غلبت أدائياً حتى على كومة الأحجار.

يعكس العمل مضموناً خطابياً تمركز على تفعيل الجانب المادي واقصاء الجانب الروحي وكأنه يحاول بث مقولة أساسية في بنية تداوله وهي ان الجمال واللذة تكونان في الاغتراب عن الواقع بالشراب والنساء، وبهذا فان مضمون الخطاب مضمونٌ ماديٌ بحت.

نموذج عينة: (7)

اسم العمل: صورة لمقدمة القرآن الكريم- سوريا.

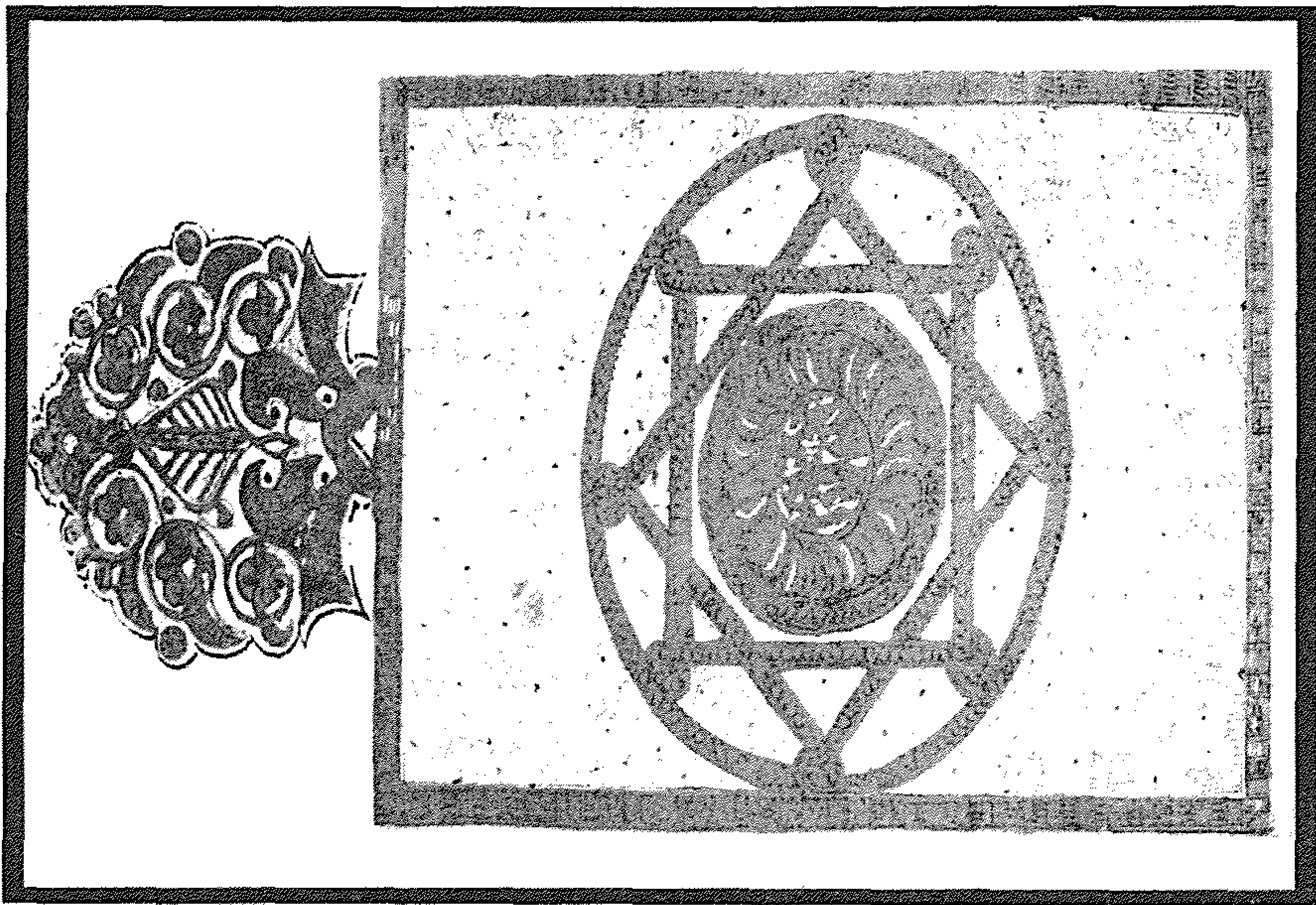
اسم الفنان: مجهول.

تاريخ الانتاج: العصر العباسي، (900م).

القياس: (120ملم × 285 ملم).

المادة: احبار ملونة على ورق.

العائدية: مكتبة جستر بيتي. دبلن. مجموعة رقم 1406.



يتألف الشكل من مساحة مستطيلة يتمركز في وسطها شكلاً بيضـويا ضـم في داخله شكلين هندسيين متقاطعين احدهما مستطيل والآخر متـوازي اضـلاع مائـل شكلا في تقاطعهما نجمة ثمانية ذات رؤوس معقودة لامست محـيط الـدائرة، وتحـيط النجمة الثمانية بمساحة دائريـة صُـمّمت علـى شـكل زهـرة وقـد شـغلت قرصـها الداخلي نقشة خطية غير مميزة، بينما أُحيط القرص بجزوز خطية مقوّسة. انبثقت من هامش المساحة المستطيلة نقشة زخرفية على هيئة مروحـة نخليـة شـغلت مسـاحتها

المنبسطة أوراق نباتية محورة. وقد نُقشت مساحة المستطيل بحشوات على شكل أوراق نباتية كوّنت في مجموعها شكلاً زخرفياً هندسياً جميلاً. ويصعب تحديد نشأة زخرفة الغرة الخاصة لهذه المخطوطة، وهي في الواقع نقل إسلامي واضح لصفحة الإهداء من مخطوطة لـ<ديوسقريدس> البيزنطية الشهيرة التي كتبت في حدود (512م) أو صفحة مماثلة لها.

يتمركز مضمون الخطاب البصري على موضوع ديني ذي علاقة بالمقدس، فاهتمام الفنان بتزويق زخرفة الصفحة وتزينها وإخراجها إخراجاً فنياً جميلاً دليل على ما يكنّه الفنان من روح التعظيم والتبجيل للمطلق، وتطلعه إلى القرب من ساحته المقدّسة. يتألف المشهد التصويري بشكل عام من أشكال مجردة، هندسية وزخرفية، كوّنتها الخطوط المستقيمة والمنحنية بتقاطعاتها وتشابكها.

ان إضفاء سمة التجريد على المنجز الفني- من خلال الأشكال الرياضية- يعني ارتباطه بالجانب العقلي مما يحمل في مضمونه دلالات المطلق والكلي واللانهائي التي كان الفنان يتوخى تجسيدها في نتاجاته الفنية لتكتسب رؤيته الفنية بذلك بعداً روحياً مستمداً من روحية المفاهيم والقيم العقائدية الإسلامية، فهو يبدأ عمله من خلال المجردات وبالابتعاد عن الماديات.

خلا المشهد التصويري من الاشكال التشخيصية، وأراد من ذلك الفنان الإبتعاد عن كل ما هو مادي من أجل إيصال المشهد بالعالم المطلق الأزلي لإظهار تأثره بالعقيدة الإسلامية التي ترفض المحاكاة والتجسيم. وحرص الفنان على ملء كل جزئية من فضاء المشهد التصويري من خلال اضافة الحشوات الزخرفية المتمثلة بالمعينات والأوراق النباتية المجردة والتي خطها الفنان بطلاء مادي داكن يُدعى بمادة

((الصبيدج)) (*)[1] إلى جوانب التصميم المركزي، كما عمد الفنان إلى توظيف الخط لملء الاشرطة الذهبية المكونة للأشكال الهندسية التي يضمها المستطيل، بالإضافة إلى إطار المستطيل وكذلك في المروحة النخلية التي تظهر في الهامش، إذ استخدم الخطوط المتوازية لملء الأوراق النباتية، وبهذه المعالجة الفنية يتغلب على المكان فيُحل محله حركة ديناميكية تخاطب الروح. ومما لا شك فيه ان يسود مبدأ التسطيح على المشهد التصويري لارتباط الأشكال المؤلفة له بعالم المعقولات، فهذه الأشكال في طبيعتها ثنائية الأبعاد (غير مجسمة). ولتأكيده على مبدأ التسطيح، عمد الفنان إلى توزيع الأشكال الهندسية والزخرفية في أكثر من مكان واحد ما سبّب ذلك انعدام مركز نظر ثابت في المشهد التصويري أدى بالتالي إلى انعدام المنظور البصري ما حقق للفنان هدفه في التحرر من ربقة العالم المادي. غير ان ما يثير الجدل انه برغم التسطيح الذي هيمن على الخطوط العامة للمشهد التصويري منح الفنان الخطوط المقوسة المحيطة بقرص الزهرة داخل النجمة الثمانية بعداً تجسيماً يوحي بالإحساس بالعمق.

وأضفى الفنان طابع الرمزية على مشهده التصويري من خلال تنسيق الأشكال وتشكيلها بصيغ فنية تعطي معاني ورموزاً ذات دلالات روحية لها صلة بعقيدته الإسلامية خاصة فيما يتعلق بعظمة القرآن الكريم وفيوضاته النورانية وفق رؤية صوفية. فقد عبّر الفنان من خلال الدائرة الكبرى عن تجليات المطلق، فالدائرة إنّما ترمز إلى الإحاطة التي اختص بها الله تعالى على سائر الموجودات أو إلى الإفاضة الربانية العظمى في الكون الذي رمز له الفنان بالنجمة الثمانية التي تكونت من تقاطع المربعين وقد لامست رؤوسها الدائرية محيط الدائرة لتشير بذلك ربما إلى

(*) الصبيدج: مسحوق ناعم لمّاع تستعمله النساء للزينة، وقد عرف لدى العامة في العراق بـ(السبداج). ينظر: (آتنغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 212.

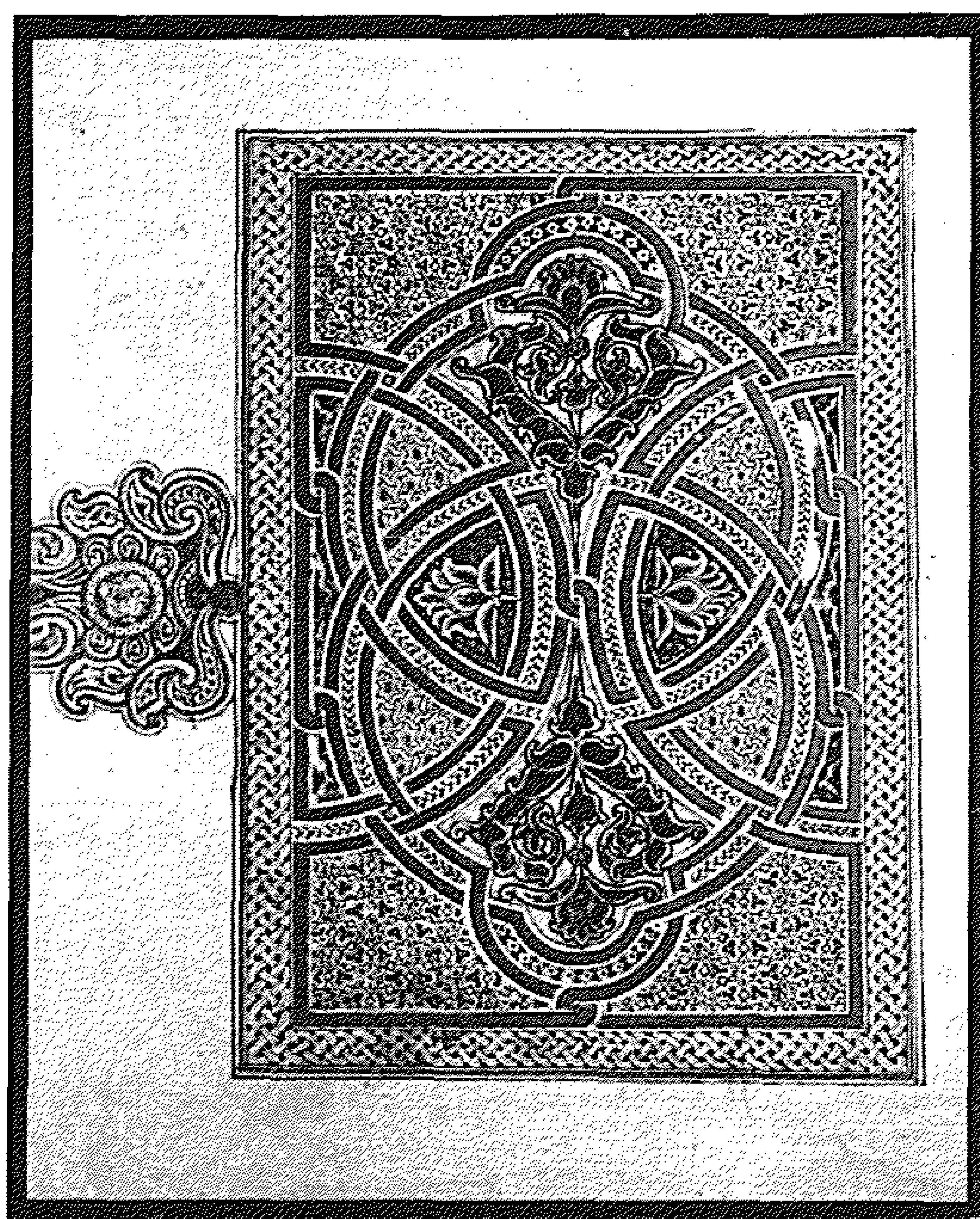
الحركة الدائمة للكون، كما عبّر الفنان عـن دوران الزهـرة، المتجلية وسـط النجمـة الثمانية، مع عقرب الساعة باستمرارية حركـة الـزمن وتقـدمها نحـو الأمـام، وهـذا المفهوم المستقبلي يعطي مدلولاً بان القرآن الكريم هـو ربيـعُ إلى مـا لا نهايـة يفـيض بعبقه على الكون تماماً كالزهرة التي تـدور. كمـا اسـتخدم الفنـان اللـون الـذهبي في تلوين الأشكال والخطوط والأشرطة المضفورة ليعطـي بـذلك مـدلولاً علـى عظـم خطر القرآن الكريم، فهو مصدر الحكمة والعلوم العقلية كمـا جـاء في قولـه تعـالى: ﴿ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴾[1]، فضـلاً عمـا يحملـه اللـون الذهبي من دلالة جمالية حيث جعله الباري عز وجل أحـد متممـات الزينـة في العـالم الآخروي: ﴿ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ ﴾[2]، ﴿ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴾[3]، وهذا ما يـراه المسـلمون في مفهـومهم لـدلالات اللـون الذهبي. ولجأ الفنان إلى تحوير الأوراق النباتية داخل منبسـط الورقـة الكـبيرة الـتي أراد ان يدلل بها على الآيات الخاصة أو الأحـزاب أو مواضـع السـجود، غـير ان هذا التركيب المجرد يـختلف في تعقيده وفي إبراز صفته النباتية عـن الصـفة المجـردة الخالصة للتصميم المركزي. ويمكن القول ان تحـوير الأشـكال الواقعيـة في المشـهد التصويري ومحاولة إلغاء الجوانب الحسية منها إنّما مـردّه إلى رفـض الفنـان محاكـاة الواقع المادي لشعوره بتفاهته. ولشعوره أيضاً ان الملامح الحسية تعيق حدسـه عـن إدراك غايتـه وهـي الجـوهر الحـق. وبـرغم توجهـات الفنـان في تحـوير الأشـكال واختزالها لأبعادها عن صفتها المادية، تبقى العلاقة الجدلية بين المادي والروحـي أو بين التشخيص والتجريد قائمة في المشهد التصويري.

(1) سورة يوسف، الآية: 111.

(2) سورة فاطر، الآية: 33.

(3) سورة الكهف، الآية: 31.

نموذج عينة:	(8)
اسم العمل:	صفحة مزوقة للقرآن الكريم بغداد-العراق.
اسم الفنان:	علي بن هلال المعروف بابن البواب.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 391هـ (1000م).
القياس:	(177 ملم × 135 ملم) مساحة المستطيل؛ (134 ملم × 91 ملم).
المادة:	احبار ملونة على ورق.
العائدية:	مكتبة جستربيتي. دبلن، مجموعة 1431، ورقة 285، الصفحة اليمنى.



تمثل العينة صفحة للقرآن الكريم يرجح ان تكون قد خطت من قبل علي بن هلال المعروف بابن البواب، اذ اعتاد الخطاطون وضع صفحة زخرفية قبل ورود النص القرآني للاحتفاء به ولتعظيمه دلالة لأهميته ولقداسته.

حاول الفنان، ومنذ القدم، ان يؤكد اهمية العلاقات الهندسية في منظومات

شكلية جمالية خالية من المعنى المشخص، وذلك لان الفكر الرياضي او العقلي اهتم ومنذ البداية بالتعميمات الكلية التي تتصف بانها تمتلك سمات وخصائص المفهوم من جهة والتمثيل لهذا المفهوم من جهة اخرى، فالمشهد وان كان مركباً بطريقة هندسية مفاهيمية الا انه يحتوي على تفاصيل جزئية كثيرة هيمنت عليها الخطوط المستقيمة والمنحنية.

يتكون المشهد من مستطيل ملحق بتكوين شبه دائري من منطقة الوسط على جهة يسار الناظر بشكل متناعم لا يدعو الى النفور بل على العكس يؤكد انسجامه المباشر بشكل عام، كما ان هذا الشكل الملحق بالمستطيل يعد مؤشراً لاتجاه قراءة النص القرآني. احتوى المشهد التصويري على وحدات زخرفية متنوعة نظمت بشكل متقابل، اذ وضعت فيه اشكال هندسية مجردة واشكال نباتية واقعية، الا ان الفنان المسلم حاول ان يخلق منها مركزاً افتراضياً في نقطة الوسط، وانما يؤكد هذا المركز، الاشكال النباتية المتقابلة السيقان مع اختلاف وتباين درجاتها اللونية، الا ان المشهد بشكل عام مشهد هندسي زخرفي مجرد وضع الفنان في الحافة الأولى شريطاً زخرفياً يحاكي شكل الضفيره، ثم وضع مستطيلاً آخر تقطعه دوائر متقابلة مثلتها بخطوط مذهبة ومتداخلة فيما بينها، ثم وضع في الداخل دائرتين متداخلتين مع بعضهما البعض وكأنه يحاول ان يجد نوعاً من العلاقة الهندسية الرياضية للأوضاع الأربعة المتقابلة في بنية الشكل المستطيل، فالاشكال الثابتة أربعة والدوائر مع انصاف الدوائر أربع وضفائر الشريط الزخرفي أربع، والأزهار ذات الحدود الكفافية الحمراء أربع، والأزهار ذات الحدود الكفافية السوداء أربع، وهكذا يشتغل هذا الشكل بنظام التربيع

والتدوير وبشكل منسجم محققاً كل علاقات السمترية بشكل موسيقي منظم ومتجانس وكانه يريد التأكيد على الكثرة التي يشير اليها بنوع من الجدلية الصوفية التي أكد عليها الفكر الإسلامي من خلال تمثيل او تأكيد المفاهيم للأجزاء الواقعية الخارجية، فما بين الشكل الهندسي المرتبط بالذهن وما بين الشكل النباتي المرتبط بالواقع يحاول الفنان ان يؤكد جدلية العلاقة بين الجسد والروح، وبين الحسي والعقلي، بين النسبي والمطلق وما الى ذلك من المفاهيم الثنائية المتقابلة، ويبدو ان هذا الموضوع مصمم لان يكون مفتاحاً تأملياً للنص القرآني والذي بدوره يؤكد حضور هذه المفاهيم المتقابلة. ويحيلنا الفنان إلى الفكر الإسلامي الذي أشار الى بنية الكون الدائرية التي تبدأ من اصغر جسم مادي (الذرة) الى اكبر مجرة بشكلها الدائري والذي اختاره الباري عزوجل ليكون ممثلاً لعالم الحس، فأينما وجد الشكل الدائري فهذا يعني انه مرتبط بعالم الحس، وأينما وجد الشكل المستقيم فهذا يعني انه مرتبط بعالم الذهن او العقل، وهذا الشكل يؤكد هذه الجدلية. كما ان لعامل الكثرة والتعدد في مظهرية الشكل الزخرفي مع مفهوم سعة الرقم (4) الذي يؤكد حضوره دلالة الجهات الأربعة وبالتعاون مع اختيار شكل الزهرة يعطي مدلولات كثيرة، منها كثرة المفاهيم وكثرة الاحكام وكثرة المنطلقات التي ترتبط بجوهر العقيدة الاسلامية والتي فيما لو طبقت سيشعر العالم بالسعادة تماماً كمشهد الزهور المتناثرة. والفنان بهذا حاول ان يكتب نصاً بلاغياً اشد قدرة على التعبير من الاشكال التشخيصية، وهذا ما يؤكد سعة المفاهيم في الفن الإسلامي ويؤكد سموها العقلي على الاشكال التشبيهية المحرمة، او التي وصفت انها مكروهة.

منح الفنان الخطوط الخارجية ثلاث ألوان هي الأحمر والأسود والبني في حين منح المساحات ألوان ترابية متدرجة من أشدها قتامه إلى أخفها بريقاً وكأننا ننظر إلى عمل فني مطعم بدرجات لونية على الرغم من تباينها الا انها تشكل انسجاماً لونياً خطياً متجانساً في فضاء متداخل ومتشعب إلى المستوى الذي يكون فيها تعقب الخطوط متعة تحتاج إلى تأمل وكأن الفنان يريد اشعار المتلقي باستمرارية الخطوط دونما توقف او بشكل ابدي مستمر بهذا الانسجام المفترض او المتخيل، وكأنه بهذه الاشكال الدائرية يحاول بث مفهوم الحركة المستمر داخل مجال المربع، وهو بهذا يؤكد عنصري الزمان والمكان كثنائيات متقابلة يجمعها وسيط الحركة المستمرة لعين المتلقي عندما يشاهد هذا العمل.

نموذج عينة: (9)

اسم العمل: كتاب الترياق. شخصية هامة تجلس القرفصاء. الموصل - العراق.

اسم الفنان: مجهول.

تاريخ الانتاج: العصر العباسي، (1199م).

القياس: ....

المادة: احبار ملونة على ورق.

العائدية: دار الكتب القومية- باريس.



صُمّمت العينة لتكون غرة كتاب مخطوطة الترياق، وتتألف من مساحة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة أقسام، يشكل القسمان الأعلى والأسفل شريطين زخرفيين ضما كتابات عربية بالخط الكوفي باللون الأزرق، بينما يشكل القسم الأوسط مساحة مستطيلة ضمت أغلب الأشكال المؤلفة للمشهد التصويري، وقد ظهر في وسطها دائرة كبيرة ذات اطار سميك انبثقت عنه التفافات دائرية أربع تمركزت على محاور الاتجاهات الأربع، وينتهي دورانها عند الجهة السفلى بانفصال محيطها إلى جزئين رفيعين مما يوحي ذلك بان الشكل عبارة عن حيتين اشتبكتا والتفتا

حول بعضهما من الأعلى والأسفل ليكونا مساحة دائرية (المساحة الحمراء اللـون)، وقد شغلت هذه المساحة صورة سيدة جالسة القرفصاء ويبدو مـن هيأتهـا انهـا ذات مكانة اجتماعية مرموقة، وتحمل بيدها طوقاً دائرياً هو أقرب لشـكل الهـلال، وعلـى جانبيها تظهر فتاتان تبدوان أصغر حجماً، بينما تقـف أربـع فتيـات مجنحـات وهـنّ يُحِطن بالدائرة ويشرن بأعينهن إليها ويمسكن بايديهن بها.

يتمركز الخطاب البصري على مضمون علمي حيث يتناول أحد الموضـوعات الطبية التي يـختص بحياة الناس اليومية وهو موضوع العقـاقير وأهميتهـا في الشـفاء، وقد ربط الفنان الموضوع بالأفعى باعتبارها أحـد الرمـوز الـتي يشـار بهـا إلى الحيـاة والشفاء والطب. اقتصر المشهد التصويري على العنصر النسائي على اعتبار ان المرأة إنّما ترمز للعطاء والخير، وهذا ما يظهر تأثر الفنـان بـالفكر الفلسـفي القـديم، فقـد كانت المرأة محط تقديس الشعوب القديمة التي قرنـت المـرأة بعطـاء الأرض ونمائهـا، وتمثل التقديس بعبادة الآلهة الأم كونها رمـزاً للعطـاء والخـير. وربمـا ليمـنح الفنـان المشهد التصويري أكثر جذابية وليستقطب عين الناظر ويشير اهتمامه نحـو الموضـوع الذي تؤكد عليه المخطوطة.

زاوج الفنان بين العالم المادي والعالم المثـالي، فـبرغم الاشـكال الواقعيـة الـتي استعارها من العالم المادي، أضفى على المشهد روحيـة عاليـة مـن خـلال الاشـكال المجردة داخل وخارج الإطار الزخرفي، فكـان الإطـار مُفعمـاً بالوحـدات الزخرفيـة والكتابات الكوفية ليناغم في بنيتـه التجريديـة الأشـكال الهندسـية المتمركـزة وسـط المشهد التصويري والمتمثلة بالطوق والدائرة المركزية وملحقاتها من الدوائر الأربـع. ولم يقتصر الفنان على ذلك بل راح يناغم العالم الماورائي وفق رؤيـة حدسـية صـوّر من خلالها أشكالاً مركّبة أو خرافية، كالفتيات المجنحات الأربع اللاتي شـغلن زوايـا أركان المساحة المربعة من المشهد التصويري، وحيوانات اسـطورية كـالتنين ليُكسـب

المشهد دلالات رمزية يعبر من خلالها عن المعنى الكامن في مضمون العمل الفني، وهذا ما يعكس تأثر الفنان بالفكر الاسطوري القديم، لا سيما الفكر الرافديني، فالحية تُعد من آلات السحر عند البابليين وفضلها انها تدفع الشر عن الأنسان.

ان محاولة الفنان التأليف بين عوالم فيزيقية وأخرى ميتافيزقية ربما يؤدي بالضرورة إلى فهم مضمون الشكل الداخلي، وهو استحصال الشفاء بالترياق من الأفعى، وهذه الغرائبية تثير الشوق لدى المشاهد لفهم مضمون العمل، فالتعبير عن الشيء من خلال رؤية روحية يكون أكثر عمقاً وأبلغ تأثيراً.

كما ان سعي الفنان للتأليف بين عوالم مختلفة في طبيعتها هي محاولة منه لنقل الصورة الذهنية للموضوع، وهذا مما دفعه إلى تجاوز المحدودات الزمانية والمكانية الطبيعية- والتي لا تنسجم إلا مع الرؤية المادية للأشياء- والتعبير عن فعل الحدث وفق رؤية روحية تنسجم مع زمان ومكان مطلقين.

ولم يخلُ المشهد من الارتباط بالمطلق، فالحركة المتولدة من تكرار الوحدات الزخرفية في الإطار الخارجي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي باللانهاية، وهذه مما تحمل في أعماقها معاني المطلق. كما يتجسد الارتباط بالمطلق من خلال الدائرة الكبيرة المتمركزة وسط المشهد التصويري التي إنّما ترمز إلى الإحاطة التي اختص بها الله تعالى على سائر الموجودات، والفنان في هذا يحيلنا إلى الفكر الصوفي الذي يرى في الدائرة انها رمز لكمال الخلق الإلهي ورمز الوجود لعودة الإنسان على مدى حياته إلى النقطة الأساسية التي انطلق منها. ان هذا الارتباط الذي جسّده الفنان في مشهده التصويري إنّما أراد به الإشارة إلى ان الله ﷻ هو مصدر الموجودات وان مرجعيتها إليه، وهو تعالى وحده الذي يدبر أمر الخلق ويهيئ الأسباب لبقائه وسلامته، وما أمر الشفاء الا واحد من هذه الاسباب الذي يتحقق من خلال التكامل الوظيفي بين المخلوقات.

صوّر المشهد من زاوية نظر امامية فبدت الأشكال على نفس القدر من الحجم باستثناء الفتاتين داخل الدائرة المركزية اللتين بدتا أقل حجماً، وربما أراد الفنان من وراء ذلك إبراز مكانة السيدة في العمل الفني، وإن تصوير المشهد من زاوية نظر أمامية أتاح للفنان اجتناب العمق (البعد الثالث)، كما أتاح له عرض أكثر عدد من الشخوص وحال دون حجب بعضها للبعض الآخر، وهذا مما يعطي انطباعاً بعدم اهتمام الفنان بالمنظور البصري، وان ما يؤكد ذلك عدم وجود نقطة نظر مركزية في المشهد، فالفنان اعتمد على مبدأ التشتيت وأكد ذلك من خلال إظهار اختلاف بين مركزي الدائرتين الكبيرة والصغيرة وسط المشهد التصويري. فبدت الأشكال التصويرية- بعد سلب التجسيم واقصاء الظلال والأضواء عنها- مسطحة ذات بعدين.

عمد الفنان إلى ملء المشهد التصويري بالأشكال والوحدات الزخرفية للحيلولة دون تحقيق الفراغ انطلاقاً من معتقده الروحي الذي يرى ان الكون مليء بالموجودات ولا وجود للفراغ فيه. بل ان الفنان لم يأل جهداً في اشغال الفضاءات المتشكلة على سطوح ملابس الفتيات بالوحدات الزخرفية لتتناغم بذلك مع الاطار الزخرفي الخارجي للمشهد التصويري. وهذا ما يؤكد رغبته في الارتقاء بعمله الفني من العالم المادي المحسوس إلى العالم المجرد. وتبدو السحنة الاسيوية واضحة على مظاهر الفتيات وعلى هيأتهنّ العامة. فالعيون الطويلة الضيقة والوجوه العريضة والبشرة البيضاء المشرأبة بالحمرة، وكذلك الجدائل الطويلة والملابس المزركشة والأجسام الممشوقة كلها تشير إلى ان هذه الملامح لنساء آسيويات بل صينيات ما يوحي ذلك إلى تأثر الفنان بالفن الصيني القديم.

نموذج عينة:	(10)
اسم العمل:	فارسان من (كتاب البيطرة)، بغداد - العراق.
اسم الفنان:	مجهول.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 606 هـ (1210م).
القياس:	(120 ملم × 170 ملم).
المادة:	أحبار ملونة على الورق.
العائدية:	مكتبة متحف طوبقبوسرايي: اسطنبول. رقم (2115) ورقة (57) الصفحة اليمنى.



يعد العمل أحد انجازات مدرسة بغداد للتصوير، وهو يمثل مخطوطة عن الطب البيطري.

يضم العمل في مشهده التصويري فارسين بزي عربي وهما يعتليان جواديهما، وقد أحيط رأساهما بهالتين للدلالة على سمو مكانتيهما، وظهرت أجسامهما منحنية قليلاً إلى الأمام، في إشارة إلى السير الحثيث. واصطبغ أحد

الجوادين باللون الأبيض بينما اصطبغ الآخر باللون الأدهم، وظهرا وهما في انطلاقة سريعة نحو اليمين. فيما اكتست الحافة السفلى من المشهد بحشائش خضراء ونباتات تحمل في أغصانها زهرات حمراء.

تمركز مضمون العمل على أحد الموضوعات العلمية ذات العلاقة الخاصة بمعالجة الخيل، كذلك انصب اهتمام الفنان على شكل الجوادين الذين يمثلان الموضوع الأساسي في العمل والمخطوط بأكمله. يتميز العمل بارتباطه بالعالم الواقعي الحسي من خلال الأشكال المستعارة من العالم المادي، ويبدو اهتمام الفنان بالشكل الواقعي واضحاً من خلال إظهار النسب الصحيحة وتمثيل الحركة الانفعالية للأشكال المؤلفة للمشهد، علاوة على استخدام الخطوط في تمثيل الشكل، كذلك محاولاته لإخضاع الأشكال إلى نقطة نظر رئيسة واحدة للإيهام بالعمق وتصويرها و فق بعد منظوري. فهو قد صوّر المشهد من زاوية نظر جانبية لا أمامية وإلا لظهرت الأشكال أمام عين الناظر متراصفة وعلى خط واحد، كذلك استخدامه لاسلوب التراكب الذي نشاهده في التصوير، حيث حجب الجواد الأبيض القريب إلى عين الناظر تفاصيل من جسم الجواد الأدهم وكذلك تفاصيل من جسم الفارس البعيد. كما ان ما يؤكد اهتمام الفنان بالعمق هو ظهور الفارس البعيد في مستوى أعلى قليلاً من الفارس القريب، مما يوحي ذلك إلى الإحساس بالعمق ثم الإحساس بالمنظور، كما صوّر الفنان أرجل الجوادين بكيفية يتحقق معها حركة توافقية تعطي نفس ذلك الإحساس بالعمق، كما عمد الفنان إلى خلق الإحساس بالمكان من خلال معالجته الفنية الدقيقة للألوان في الأشكال المصورة، فاللون الأحمر الذي منحه الفنان للباس الفارس القريب إلى عين الناظر، واللون الأبيض الذي منحه لجواده أعطى للشكل احساساً بالحجم بالقرب والوضوح، في حين منح لباس الفارس البعيد وجواده لوناً داكناً ليعطي المشاهد انطباعاً بالبعد عن

المشاهد. ولتأكيد اهتمامه بالمظهر الواقعي عمد الفنان إلى إبراز الأشكال في المشهد التصويري مستخدماً في ذلك تقنية التجاور اللوني التي تحول من دون تماهي الأشكال بعضها مع البعض الآخر نتيجة تقاربها وتداخلها اللوني، فقد حاول مثلاً تجنب ضياع شكل رأس الجواد الأبيض فرسمه بالتجاور مع اللون الداكن في رقبة الجواد الأدهم.

ان هذه الدلالات تؤكد جميعها على نزوع الفنان في هذا المنجز الفني نحو التشخيص وابتعاده عن التجريد، فليس هناك ما يشير إلى المجرد والروحي، كالمستويات المتراكبة، والاختزال والتحوير وتعدد خط الأرض وزاوية نظر علوية، مما يوحي ذلك إلى ان الفنان قد عقد الصلة مع العالم المادي المحسوس دون المجرد، فالمشهد صوّر برؤية واقعية لا برؤية حدسية، هذه الرؤية الواقعية تكشف النقاب عن تأثر الفنان بالفن البيزنطي.

نموذج عينة:	**(11)**
اسم العمل:	الاحتفال بعيد الفطر (المقامة 7) (*) من مقامات الحريري، بغداد-
اسم الفنان:	العراق.
تاريخ الانتاج:	يحيى بن محمود الواسطي.
القياس:	العصر العباسي الثالث، **634** هـ (**1237**م).
المادة:	(**243** ملم × **261** ملم).
العائدية:	احبار ملونة على ورق.
	المكتبة الوطنية-باريس، مادة عرب **5847** مجموعة شفر ورقة **19** الصفحة اليمنى.



(*) وتدعى المقامة بالبرقعيدية. وهي تصف مشاهدات الحارث لمواكب الاحتفال بصباح عيد الفطر المبارك في مدينة برقعيد. وهو يقول في ذلك: ((لما اطل بفرضه ونقله واجلب بخيله ورجله اتبعت السنة في لبس الجديد وبرزت من من برز للتعييد)). (ينظر: النعيمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة. دراسة تاريخية آثرية فنية، منشورات وزارة الثقافة والفنون- الجمهورية العراقية، دار الرشيد، السلسلة الفنية (30)، بغداد، 1979، ص: 30).

يمثل الشكل احتفالية بمناسبة عيد الفطر المبارك، وهـو يعطـي صـورة حيـة واقعية عن الحياة اليومية في العصر العباسي. يضم الشكل اربعة فرسـان يمتطـون الخيل ويرفعون بايديهم بيارق زينـت بزخـارف، وتميـزت الرايـة الأولى الأماميـة بكبر حجمها وبأهدابها وجمال تزينيها، وظهر إلى ميسرتهم رجلان وهما ينفخـان بآلتي بوق طويل العنق وبينهما طبال ظهر وهو يقرع على طبلين وقد استقر على ظهر احد البغال، في حين تظهر في خلفية المشهد التصويري وباتجـاه افقـي خمـس رايات مزينة بزخارف وآيات قرآنية، وتبدو السحنة العربيـة الاسـلامية واضـحة على ملامح المحتفلين وعلى مظاهرهم الشـكلية. وتبـدو علـى الاشـكال المؤلفـة للمشهد حالة تأهب لحركة ما تتجه من اليسار إلى اليمين، ويظهر المشـهد التحـام واضح لهذه الاشكال بعضها بالبعض الآخر.

صوّر العمل بأسلوب واقعي تشخيصي، وقد اسـتخدم الواسـطي وسـائل متعددة لاظهار القيم التعبيرية في المشـهد كالإيقـاع والحركـة ليعـزز مـن خلالهـا مفهوم الحركة وكثرة المحتفلين؛ وكـذلك حالـة الصـخب والضوضـاء الـتي طالمـا ترافق مثل هكذا مراسيم للتأكيد على اهمية هذه الممارسات الدينية والاجتماعية والحفاظ عليها، وكأنه يريد توثيقها في اشكال صورية مرسومة، وكأن دوره يقـوم مقام آلة التصوير (الكاميرا).

صّور المشهد بطريقة فيها شيء من التصرف والخروج عن المحاكاة الصرفة، اذ رتب الفنان البيارق في الخلف وكأنها جدار من دون ان يـبين لنـا حامليهـا أو طريقة اسنادها على الارض، غير ان الفنـان بشـكل عـام حـاول مـزج الصـورة الواقعية المشاهدة في الخارج مع الصورة الفنية في هذا العمل الفني، وهذا ما يؤكد انه قد رسمها وفق مخيلته (صورة ذهنية).

ضم المشـهد تفاصـيل جزئيـة متعـددة كـالخطوط المنقوشـة علـى البيـارق

ونقوش العمائم والآلآت الموسيقية وما إلى ذلك التفاصيل الواقعية، وهكذا كلها معطيات حسية. وبرغم واقعية الاسلوب الذي مُثّل به الموضوع غير ان الواسطي استخدم أسلوبين لتمثيل الاشكال داخل المشهد التصويري، فقد اظهر الاشكال البشرية تبدو اكثر تسطحاً من الاشكال الحيوانية التي تميزت بقربها إلى الصورة الواقعية من حيث النسب والتشريح وزاوية الرؤية في التمثيل، بالإضافة إلى الحالة الانفعالية لها، وقد كثّف الواسطي من ابراز صفات التعابير على وجوه الاشخاص، خاصة الموسيقين والتي تبدو أكثر تعبيراً برؤيتها الجانبية بخلاف ما ظهرت به وجوه الفرسان التي لم ترسم برؤية جانبية وانما رسمت برؤية هي اقرب إلى الوضع الأمامي واكتفت بحركة العيون في اتجاه الموسيقين إلى خارج المشهد كدلالة اتجاهية للموضوع المتصور الذي هم بانتظاره، وهذا ما يشير إلى عدم اهتمام الواسطي بالمظهر الواقعي، وبالتالي بالمنظور الرياضي الذي يظهر الاشكال في بعدها الثالث رفضاً منه للايهام بالعمق واستبداله بمستويات بنائية متراكبة تتيح له أظهار الاشكال المؤلفة للمشهد. وعمد الفنان إلى عرض الأشخاص بشكل افقي من خلال تصويره المشهد من زاوية نظر امامية ليحول دون حجب بعضها للبعض الآخر، فظهرت الاشكال مسطحة وعلى خط واحد وجميعها متقدمة إلى الامام مبتغياً بذلك اضعاف صلتها بالمادة فبدت الاشكال متراكبة وكأنها مجموعة من الصور المصفوفة، والواسطي بذلك يعطي المتلقي احساساً بالمكان والتجاورات للاشكال لكنه لم يهتم بالعمق والابعاد الجسمية لها، وهذه سمة قد وجدت في فنون وادي الرافدين القديمة خاصة في الفن الأشوري لتمثيل الاشكال والتعبير عن الدلالة المكانية وتجاورية الاشكال في الواقع، فظهر الشكل الاول في المشهد بكامل تفاصيله متجاوراً مع ازاحة بسيطة مع الشكل الثاني له. ويبدو ان الواسطي قد تأثر بأسلوب الفن الرافديني في تمثيل

الاشخاص والذي كان يبتغي فيه الوصول إلى جانب من الرمزية في الزاوية الأكثر تمثيلاً للشكل، فالمنظر الامامي الذي صور به الفارس الذي يحمل البيرق الكبير المهدب لا ينسجم مع المنظر الجانبي الذي صوّر به الجواد الذي يمتطيه، والضرورة تقتضي خضوع الفارس إلى وضعية جواده وهو يمتطيه، والامر ذاته يظهر في تصوير عيون الموسيقيين، فقد ظهرت عيونهم بشكل امامي رغم ان وجودهم قد رسمت بشكل جانبي وهذه الحالة لا تحقق هذا المشهد لرسم العين.

ويبدو عدم اكتراث الواسطي للمنظور من خلال عدم وجود مركز نظر ثابت يحدد البعد المسافي ومواقع الاشخاص والاشكال فبدت الأشكال جميعها بنفس الحجم وقد ابعدت عنها الأضواء والظلال فترى وكأنها منظورة من زوايا عمودية متعددة على اللوحة. ومما يؤكد على عدم اهتمامه بالايهام بالعمق أيضاً لم يكترث الواسطي بالمنظور اللوني وبهدف التسطيح ومحاولة تقديم الاشكال البعيدة نحو سطح الصورة، فقد لونها باللون الاحمر الذي يوهم بالقرب كما هو ظاهر في بعض ملابس الفرسان وسيقان الخيل وفي احدى الرايات الخلفية الخمس، وهذا ما يشير إلى نقطة الافتراق بين الواسطي وبين فناني عصر النهضة الذين اعتمدوا المنظور الفيزيائي في رسوماتهم، فالفكر الذي يشتغل عليه الواسطي هو فكر اسلامي، وهذا ممن يعتمد الجمال الروحي، فجاء الواقع التشكيلي متوائماً مع هذه الغاية، فهدفه التحرر من علائق المادة والتخلص من ربقتها نزوعاً الى عالم المطلق، عالم الغيب الذي تتحرر فيه النفس من قالبها المادي، الا ان هذا لا يعني الانقطاع عن عالم المادة انقطاعاً تاماً، وانما تحوير الاشكال الواقعية باشتباكها مع معالجات تجريدية تعتمد فكر صوفي. وجعل الواسطي الموضوع المتصور- الذي يتأهب المحفل للمسير اليه- خارج المشهد التصويري، فكان نقطة جذب تستقطب اليها انظار المحتفلين مما منح المشهد حركة

عامة، من خلال الإيماءات والإيقاعات، تتجه من اليسار إلى اليمين أكسبت المشهد وحدة متماسكة فبدى وكأنه يسير في تسارع حركي واستمرارية لينتقل من حالة الزمن الواقعي (الطبيعي) الذي يتفاعل مع الموجودات الحسية إلى حالة الزمن التصوري الذي يتجاوز حدود الصورة المادية ليتفاعل مع المعقولات. وبذلك يحيل الواسطي المتلقي إلى حدسه او إلى احساسه الباطن ليتكهن كيفيات الصور التي تتحقق عبر هذا التسارع والاستمرارية في الحركة عبر فضاء مجرد يتماهى فيه الزمان والمكان، وهذا ما يعطي دلالة واضحة ما للفكر الديني والفلسفي من تأثير كبير على تفكير الفنان المسلم وعلى روحيته. ولم يضف الواسطي في تصويره للبيئة الطبيعية للمشهد، أي حيوية واكتفى بتجسيدها من خلال عدة وريقات ظهرت الى يمين الناظر وكذلك في اللون الترابي الصحراوي الذي ربما كان يشير إلى ان القافلة تقف في بيئة صحراوية رغم وجود بعض الأزهار الحمراء التي تناثرت على خط الأرض وبدت وهي عائمة في فضاء المشهد. غير اننا نلمس تلك الحيوية من خلال الإيقاع الحركي الذي أحدثه الواسطي في أعلى المشهد وفي أسفله، حيث سعى إلى كسر الرتابة الناشئة من التكرار في حركة أرجل الحيوانات في الجزء الأسفل وفي حركة الأشخاص في الجزء الأعلى من المشهد، فعمد إلى رفع عدة أرجل من ارجل الحيوانات التي بدت وكأنها جذوع أشجار متشابكة. في حين عمد إلى احداث ازاحة مكانية لموقع الشخص الطبال بتقديمه على سائر الأشخاص المحتفلين فظهر في حالة وثوب لقرع الطبل. ويبدو ان ايقاع الحركة في أسفل المشهد التصويري هو اكثر تصاعداً منه من الأعلى وتحديداً في شكل الرايات المتراصفة، وهذا التوافق بين الحركتين يعطي ايماءة بالحركة الكلية للمشهد.

نموذج عينة: (12)

اسم العمل: في مقبرة ساوة. (المقامة 11) (*) من مقامات الحريري، بغداد- العراق.

اسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي.

تاريخ الانتاج: العصر العباسي، 634 هـ (1237م).

القياس: ....

المادة: احبار ملونة على ورق.

العائدية: المكتبة الوطنية- باريس. مادة عرب 5847.



يمثل الشكل مجموعة من الأشخاص في مقبرة وهم يرتقبون مواراة فقيد لهم إلى مثواه الأخير، وقد اعترى وجوه الرجال أسى وحزن وقد بدوا بعمائم

(*)وهي المقامة السادية. وفيها، زار الحارث مدينة ساوة وشعر بضيق فذهب إلى مقبرتها وهناك شاهد جنازة تدفن ومن حولها المشيعون يلطمون ويصرخون. ينظر: (النعيمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص32-33).

وملابس بيضاء تعبيراً عن الحداد، بينما تظهر النساء وهن يلطمن على وجوههن ويضربن على رؤسهن بالأكف اسفاً، وقد شغلت ثلاث منهن الزاوية العليا من الجانب الأيمن للتصويرة في حين انزوت اثنتان منهنّ في أسفل الجهة اليسرى، بينما وقف حشد من الرجال بين المجموعتين. وتظهر إلى الوراء منه قبتان متقابلتان يبدوان انهما شاخصان من شواخص القبر وقد شغلتا الجزء الخلفي من المشهد التصويري وقد تخللهما سعفات نخل، ويظهر المتوفى وهو مسجى امام المودعين، ويظهر شخصان وهما يهمان بإنزاله إلى القبر الذي بدت فجوته متميزة بلونها الأسود، في حين وقف شخص ثالث وهو يحمل بيده قبساً ليضيء للشخصين ظلمة الفجوة.

يعد المشهد من المشاهد الجنائزية المقتبسة من الحياة اليومية للمجتمع، يتمركز خطابه على فكرة الموت وما ينطوي عليه من وعظ واعتبار من خلال تذكير الإنسان بما يؤول اليه مصيره من نهاية محتومة﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ﴾[1]. يفيض المشهد بطاقة انفعالية عالية تتمثل بالتعبير المأساوي المتجسد في ملامح الأشخاص المودعين.

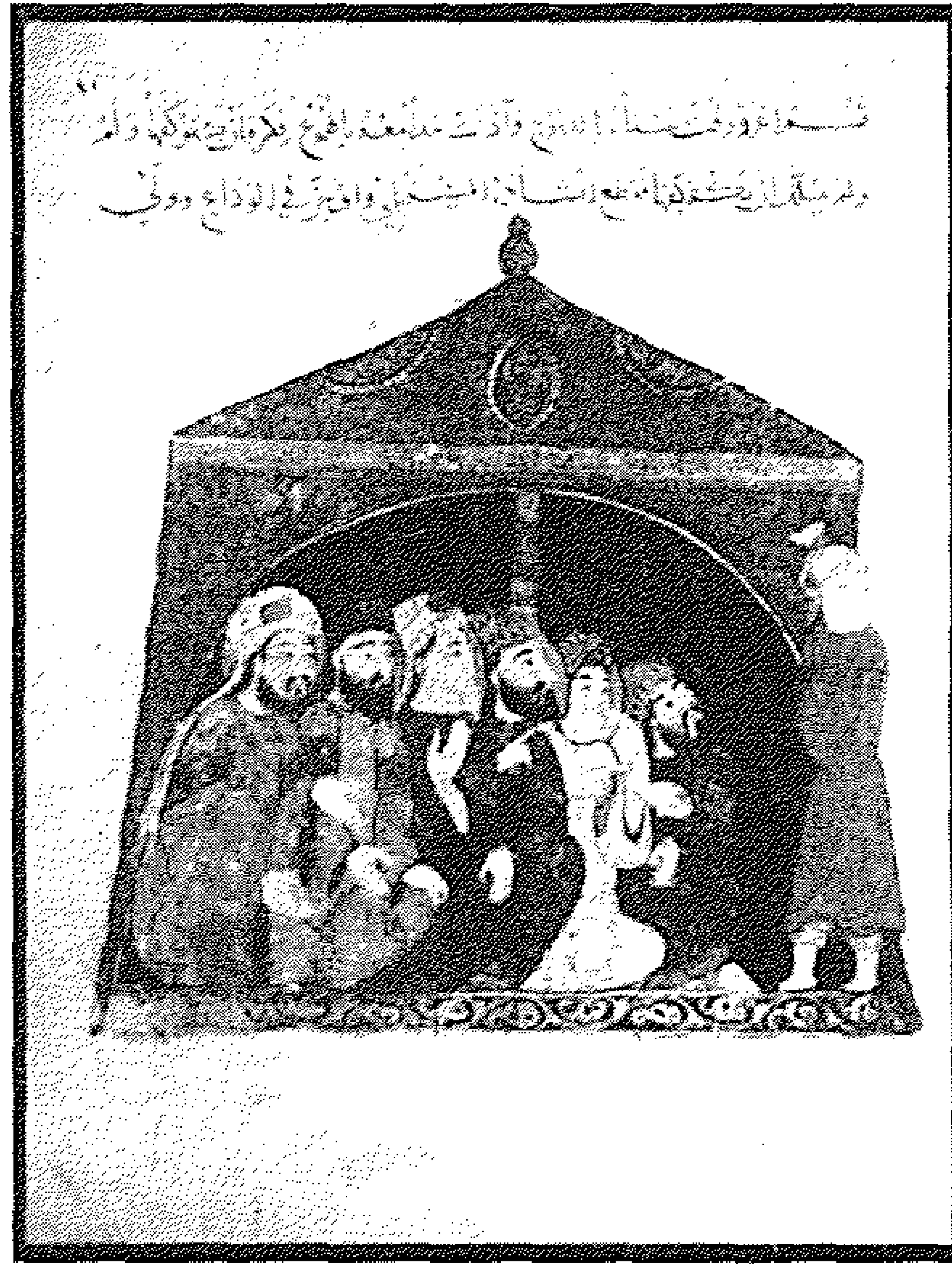
أضفى الواسطي إلى المشهد التصويري قيماً تعبيرية عالية ليحيله إلى ابعد من سمته الواقعية التشخيصية، حيث نقل المشهد من أجواء العالم الواقعي العيني إلى أجواء العالم الماورائي المجرد ليمنح المشهد مساحة واسعة من التصور الذهني تقوم على أساس استحضار وقائع العالم الآخر وما يجري فيه من أحداث جسيمة على الانسان عبر مروره بمحطات سفر اخروية طويلة مبتغياً الابتعاد عن كل ما هو مادي زائل والقرب من المطلق.

(1) سورة الانبياء، الآية: 35.

ويظهر الواسطي عدم تـأثره بقواعـد المنظـور الرياضـي، ورفضـه للايهـام بالعمق اذ منح الاشكال المؤلفـة للمشـهد التصـويري نفـس القـدر مـن الحجـم ودرجة الوضوح واللون واستطاع عبر ايماءات العيون واشارات الأيدي ان يمنح المشـهد دلالات معنويـة ذات ابعـاد مـؤثرة فاضـفى اليـه بعـداً حركيـاً واسـعاً، فالخلجات النفسية والنظرات الحزينة المرتقبة التي استـقطبها جسـد المتـوفي باتـت مرتبطة به ارتباطاً نفسياً وثيقاً عبر آلية يحكمها تصـور ذهـني يقـوم علـى أسـاس استحضار حقائق الموت والحياة والخوف من ملاقاة المصير ذاته، كما عمد الفنان إلى خلق حركة داخلية تتمثل بحركة سعفات النخل لتنسـجم مـع الحركـة العامـة للأشخاص اولاً ثم لكسر الرتابة والجمود في خلفية المشهد نتيجـة لتبـاين ماهيـة الاشكال الجامدة مع الاشكال الآدمية.

صور المشهد ضمن رؤية تصورية ذهنية، حيث استخدم الواسطي منظـوراً من جهة علوية، ويبدو ذلك واضحاً في شكل القبة إلى يسار الناظر التي تبرز فيها قاعدتها المقعرة في مقابل القبة لجهة اليمين التي تبدو قاعدتها أفقيـة متلائمـة مـع مستوى سطح الأرض، ويوحي شكل القبة التي هي إلى يسار النـاظر إلى ضـعف الارتباط بينها وبين الاشكال الاخرى مما يدل إلى ان تمثيلها في المشهد التصـويري هو وفق زمن آخر في زاوية مختلفة. وان ما يؤكد الرؤية الروحية في تصوير المشهد هو أسلوب المستويات المتراكبة الـذي اسـتخدمه الواسـطي للإحاطـة بمجريـات الحدث جميعها ليظهر من خلاله الحشد المجتمع حول المتوفي مع تفاصيله، ولأبـراز كامل لوجوه الأشخاص، سعياً منه لتحقيق مقاربات مع رؤية الهيـة محيطـة بكـل شيء، هذا الأسلوب الفني أفضى إلى تكتل الأشخاص وبشـكل عمـودي وسـط المشهد التصويري مما ادى ذلك إلى تغييب الفضاء داخل المشهد، ويبدو ان هذا ما كان ينشده الواسطي من عدم ترك فضاء في اللوحة انطلاقاً من الرؤية الإسـلامية التي ترى بان الفراغ المعادل للعدم غير موجود أصلاً.

موذج عينة:	(13)
اسم العمل:	أبو زيد يبكي على ضياع بلده سروج (المقامة 14) (*) من مقامات الحريري، بغداد-العراق.
اسم الفنان:	يحيى بن محمود الواسطي.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 634 هـ (1237م).
القياس:	(200 ملم × 230 ملم).
المادة:	احبار ملونة على ورق.
العائدية:	المكتبة الوطنية-باريس، مادة عرب 5847 مجموعة شفر وجه الورقة 38.



(*) وهي المقامة الملكية، وتدور احداثها حول سفر الحارث إلى مكة المكرمة في موسم الصيف والتقائه بابي زيد السروجي وابنه ومعرفته انهما من بلدة سروج بعد سؤاله لهما عن اصلهما وبلدهما وعندما ذكر ابو زيد بلده سروج التي ضاعت واستولى عليها الاعداء وخربوها أخذ يبكي على فقدها و((اغرورقت عيناه بالدموع واذنت مدامعه بالهموع فكره ان يستوكفها ولم يملك ان يكفكنها)) ينظر: (النعيمي، ناهدة عبد الفتاح، مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 34-35).

يصور النموذج احدى الممارسات الإنسانية التي تتفاعل فيها الجماعة مع الفرد عند مروره بالمواقف العصيبة، وعن دلالاتها التي تعبر عن وحدة المشاعر والأحاسيس في السراء والضراء. يمثل المصَّوَر مجلس في خيمة يضم سبعة رجال تبدو على هيأتهم العامة ومظاهرهم الشكلية سمة الترف كما جسدت ذلك ملابسهم الفاخرة وعمائمهم المميزة والتي زينت بطراز زخرفي موحد، وكذلك خيمتهم وما تميزت به من جودة الخامة وجمالية التزيين والشكل المنتظم. وقد جلس ستة منهم في فجوة الخيمة وأعينهم جميعاً تتطلع إلى الامام نحو هدف متصور لم يظهر في المشهد التصويري، وقد ارتفعت أيديهم بكيفيات مختلفة وايماءاتها تشير الى التأسف على ضياع وفقدان شيء عزيز، بينما وقف الرجل السابع في طرف الخيمة إلى يمين الناظر وهو يشبك يديه على محزمه ويتطلع بنظره إلى ما يتطلع اليه الجالسون ويبدو الأسى واضحاً على قسمات وجهه وملامحه.

وتعكس الدلالات التعبيرية للمشهد عن دراما حزينة ومؤلمة. على انه ليس هناك من دلالات تشير إلى مكان الجلسة أو إلى طبيعة الأرض التي استقلت عليها الخيمة فهو مكان غير مشخص أو معين، ولعل الواسطي أراد ان يعبر بها عن شدة التأثر الذي لا تحول دون وصوله إلى النفس، المسافات والأمكنة. صور الواسطي عمق الخيمة باللون الأسود وربما هي دلالة تعبيرية مقابلة لموضوع البكاء والحزن على ضياع بلدة أبي زيد، سروج.

صورت الأشكال المؤلفة للمشهد التصويري من زاوية نظر أمامية، إذ ظهرت الاشكال جميعها على سطح واحد، وبالرغم من تراصف الاشخاص وظهورهم- إلى حد ما- بكامل اجسامهم الا ان هناك احساساً بالعمق يبدو ظاهراً في المشهد مما يوحي بان هناك اهتماماً نسبياً للفنان بالبعد الثالث

(المنظور) حيث يلاحظ الفرق النسبي في الحجم بين الشخص الجالس في مقدمة الصف إلى يسار الناظر وبين الشخص الجالس في مؤخرة الصف، ودلالة ذلك ايضاً الانحناءات المتعرجة المتكونة من تسافل مستوى ارتفاع عمائم الأشخاص حتى تصل إلى ادنى نقطة في مستوى ارتفاع عمة الشخص السادس إلى يمين الناظر كما ان حافة الصورة قد انسحبت نسبياً إلى الداخل ولم تسر باتجاه أفقي مستقيم، هذا الاهتمام النسبي بالعمق منح الاشكال الآدمية شيئاً من التجسيم فبدت وجوه الجالسين وأجسامهم ممتلئة برغم اقصاء الظلال والأضواء عنها بسبب التسطيح، كما ان حركة الخطوط والألوان تعطي احساساً بالعمق خاصة وان الواسطي قد صوّر الاشكال تارةً بمساحات لونية وتارة اخرى بالخطوط من اجل تمييز تفاصيلها من جهة وتمييزها عن غيرها من جهة اخرى.

حاول الواسطي ان يقترب من الواقع بتفعيل ما هو متخيل في نظام من الاشكال التشخيصية، تحديداً في ابراز وضوح الجلسة وكأنه يحيل أنظمة الصورة المكتوبة إلى صور مرسومة أو متصورة في اعماق فنية (الحسي إلى الذهني) معتمداً في ذلك على بعض القواعد الواقعية التشخيصية لابراز التفاصيل الجزئية كالعمائم واللحى والنقش على السجاد والنقش على قماش الخيمة، وهذه كلها محاولات لاثبات الهوية العربية التي تعد الخيمة واحدة من اهم مرجعياتها.

ان سمة التسطيح ووحدة الأفق وعدم مراعاة الظل والضوء توحي جميعاً إلى ان العمل نفذ بطريقة واقعية متخيلة أو مفترضة. واستطاع الواسطي تجسيد حدث المشهد التصويري من خلال التوليف بين العناصر داخل الفراغ لخلق صورة كاملة توحي بمدلول نفسي واجتماعي خاص في زمان ومكان معينين ولكن من دون الاشارة إلى قراءة المكان من حيث هو عالم واقعي معروف، وقد

منح الواسطي مشهده التصويري الحركة من خلال ايماءات عيون الأشخاص وحركات ايديهم واشارات أصابعهم ليكسر بذلك الرتابة المتولدة من تكرار حالة الجلوس التي يظهر بها الاشخاص، وبهذا يفسح المجال للغة العيون والإشارات في التعبير عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية فبات المشهد التصويري زاخراً بالدلالات التعبيرية التي تفصح جلياً عن الفكرة التي يحملها مضمون هذا المنجز الفني، كما صوّر الواسطي الرجل المستند على طرف الخيمة إلى يمين الناظر بوضع مغاير إلى وضع الأشخاص الستة (وضع الجلوس) لأحداث التوازن الحركي في المشهد، وكذلك لاشعار المتلقي بأهمية الرجل (ابو زيد) وبانه هو من تدور عليه الاحداث. ولم تقتصر وظيفة الايماءات والاشارات على اضفاء الحيوية والحركة للمشهد التصويري، بل انها خلقت نوعاً من التخاطب الروحي بين الاشخاص وبين الهدف المتصور الذي يتمثل بالمدينة المفتقدة والتي اصبحت مركز الجذب الذي استقطب اليه أنظار الحاضرين، وبهذا ينقل الواسطي زمن الحدث إلى ابعد من آنيته ليتجاوز الزمن الطبيعي نحو زمان مفتوح وغير محدد (مجرد) فيثير بذلك اهتمام المتلقي ليبقى في حوار دائم مع النص توقاً إلى معرفة ما يؤول اليه الحدث.

يبقى ان نذكر انه بالرغم من المعالجات الفنية لأضعاف صلة الاشكال بكل ما هو مادي محسوس، من خلال أسلوب التسطيح ووحدة الأفق الا ان الواسطي أبدى اهتماماً ملحوظاً بمسألة البعد الثالث (العمق) ليبقى المشهد التصويري بذلك محط جدلٍ بين التشخيص والتجريد.

نموذج عينة: (14)

اسم العمل: ابو زيد ينصرف بعد ان نال العطايا لنظمه قصائد رائعة، المقامة (17)(*). بغداد - العراق.

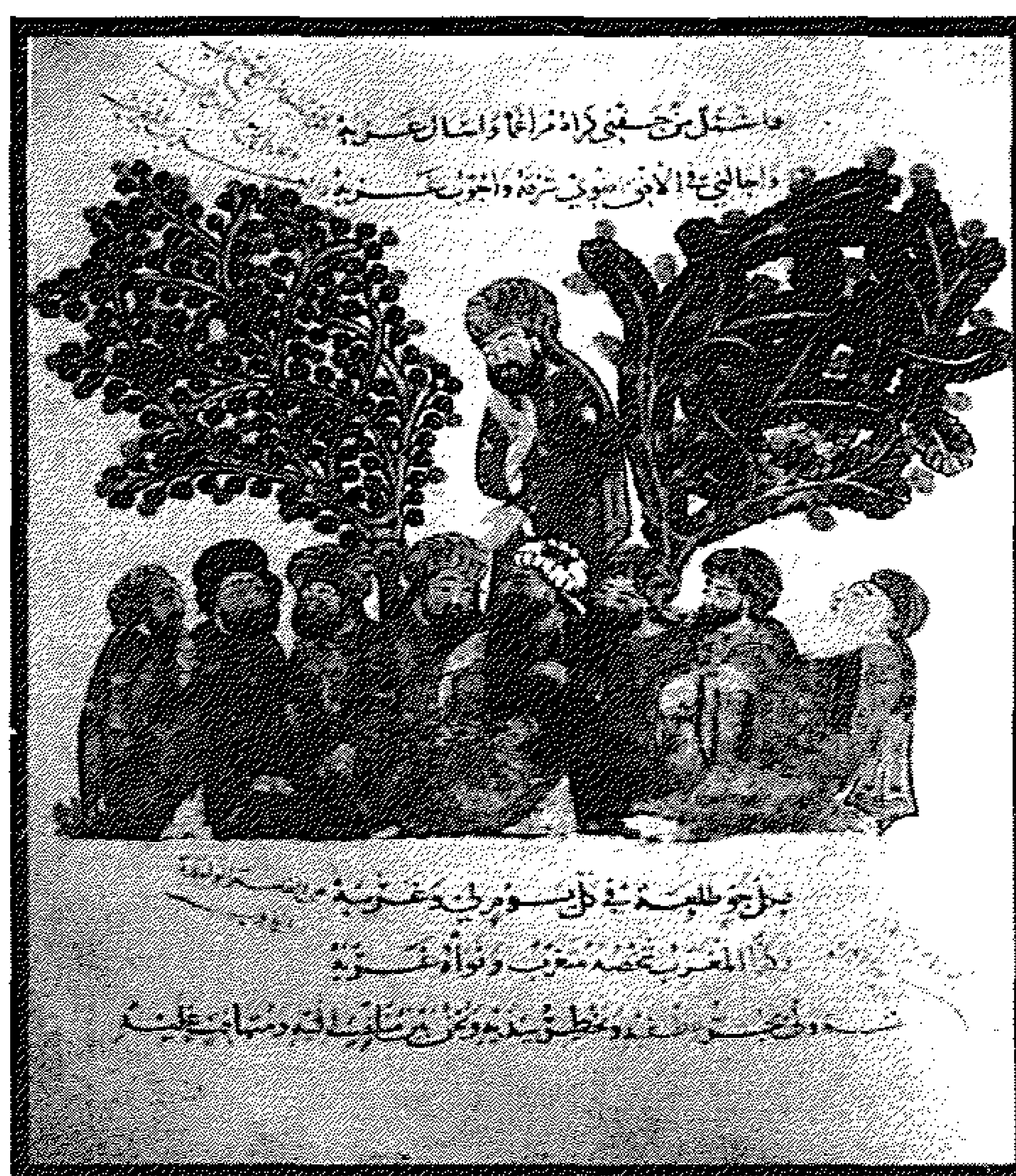
اسم الفنان: يحيى بن محمود الواسطي.

تاريخ الانتاج: العصر العباسي، **634** هـ (**1237**م).

القياس: (**228** ملم × **180** ملم).

المادة: أحبار ملونة على الورق.

العائدية: المكتبة الوطنية - باريس. مادة عرب **5847**.



(*) وتسمّى بالقهقرية، وتتلخص أحداثها، ان الحارث شاهد جماعة من الفتيان جالسين في ناد وفي وسطهم شيخ يتبارون في الشعر، طلب الشيخ من الجالسين حوله أن ينظموا قصيدة تقرأ من أولها أو من آخرها فلم يستطيعوا فأنشأها الشيخ لهم وقدموا له مكافأة على براعته فأخذ منهم جميعاً ما عدا الحارث لأنه تلميذه فعرف الحارث أستاذه وسأله عن تغيير حاله فقال له: «اتاهو على غولي وفحولي وقشف محولي»، ثم ودعهم وانصرف. ينظر: (التميمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة. دراسة تاريخية أثرية فنية، مصدر سابق، ص: 36-37.

يمثل العمل الفني مجموعة من الرجال وهم يفترشـون الأرض وقـد شخصـت خلفهم شجرتان كبيرتان يصعب تميزهما لاحتوائهما على نفس الثمار علـى الـرغم من اختلاف أغصانهما وأوراقهما، بينما يقف رجل بين الشجرتين ظهر وهـو ينظـر إلى الرجال الجالسين ويومئ بيديه نحوهم، ويبـدو وكأنـه يـخاطبهم، وتظهـر علـى الرجال عامة الملامح والهيأة العربية الإسلامية، ويوحي المشـهد التصـويري بوجـود جلسة أدبية.

يكشف الخطاب البصري عن مضمون أدبي أو بلاغـي إذ يؤكـد علـى أهميـة الشعر والشعراء في الوسط التداولي عند العرب والمسلمين، الأمر الذي دفـع الفنـان لأن يصور هذا الإنشاء بتكوين مغلق من اليمين إلى اليسار جاعلاً الأهميـة في مركـز السطح البصري تحديداً في شخصية أبي زيد.

يبدو من خلال ملاحظة المشهد التصويري واجتماع الجالسين ووضع الرجـل الواقف- الذي أشارت إليه المقامة بأنـه أبـو زيـد السـروجي- أن الحـدث يجـري في مكان مخضّر بدلالة الأشجار المثمرة، وهذا ما يؤكد أن زمان الحدث هو زمان نضوج الفاكهة، أي تمثيل المشهد في لحظة وقوعه المتخيلة قياساً إلى الفنان نفسه. غير أن عـدم وجود مؤشرات على تشخيص مكان وزمان المشهد التصـويري بشـكل يقربنـا مـن الواقع الفعلي لهما، يوحي أن الفنان إنّما أراد اجتياز حدود أنظمـة حسـاب الزمـان والمكان الطبيعيين وفق رؤية حدسية تنقل المشهد من العالم المادي المحسوس إلى العـالم المجرد أو المتصور ليبقى بذلك الحدث يحوم في أجواء زمانيـة ومكانيـة مطلقـة. صـوّر المشهد من زاوية نظر أمامية ويظهر ذلك من خلال جلوس الأشـخاص وتراصـفهم على خط أفقي واحد مما يؤكـد ذلـك إغفـال الفنـان للمنظـور مسـتفيداً مـن ذلـك أضعاف صلة الإشكال بالعالم المادي فبدت الإشكال مسطحة.

وعنـد النظـر إلى موجـودات العمـل الفـني نجـدها مجابهـة للسـطح البصـري

وبإمكان الناظر التفاعل معها جميعاً وبنفس المستوى. وزّع الفنان تكويناته البشرية بشكل هرم قاعدته في الأسفل وقمته في الأعلى، في حين وزع الشجرتين على اليمين واليسار بشكل متقابل ومتناظر في نفس الوقت، والمشهد يصور جانباً مادياً واقعياً من جهة وجانباً عقلياً ذهنياً من جهة أخرى، فبالنظر إلى تكويناته الجزئية يكون المشاهد في دائرة الحس، وبالنظر إلى الموضوع أو المضمون يكون المشاهد في دائرة العقلي المتصور. وقد أضفى الواسطي الحركة على المشهد التصويري عندما جعل الشجرتين في حالة متعاكسة مع بعضهما، فكان ميلان أغصان وأوراق كل شجرة إلى أقصى الجهة التي هي فيها، أي أقصى اليمين وأقصى اليسار ليضفي على فضاء المشهد نوعاً من الإحساس بالحركة، هذا الميلان ينسجم مع حالة الانحناء الذي ظهر عليها الرجلان الجالسان في طرفي التصوير- على اليمين وعلى اليسار- لجلوسهما جلوس القرفصاء التي تختلف عن حالة الجلوس التي ظهر عليها بقية الرجال، وهذه بحد ذاتها محاولة من الواسطي لكسر سياق التماثل بالتنوع نتيجة لتكرار حالة الجلوس التي ظهرت في أسفل المشهد. ورغم محاولته الابتعاد عن الإيهام بالمنظور إلا ان هناك إحساساً بالعمق يظهر في المشهد من خلال تخلف بعض الأشكال عن مستوى الخط الأفقي الذي تراصف عليه الجالسون، فالشجرتان وأبو زيد الذي يقف بينهما تظهر جميعها وهي تقف بمستوى أبعد قليلاً عن بقية الأشكال. ولتأكيد ابتعاد صلته بالعالم المادي عمد الواسطي إلى اختزال بعض الأشكال وتحويرها، فصوّرت ولوّنت بطريقة اصطلاحية أبعدتها عن واقعها المادي، وهذا ما نلمسه في تصوير الشجرتين اللتين بدتا شجرتين غريبتين وغير مألوفتين في عالمنا المحسوس. هذه المعالجات الفنية تحيلنا إلى آراء الفقهاء المسلمين التي تنهى عن مضاهاة الله في خلقه والتشبيه به، والتي تُظهر تأثر الواسطي بها.

نموذج عينة: (15)

اسم العمل: قافلة الحج (المقامة 31) (*). مقامات الحريري. بغداد- العراق.

يحيى بن محمود الواسطي.

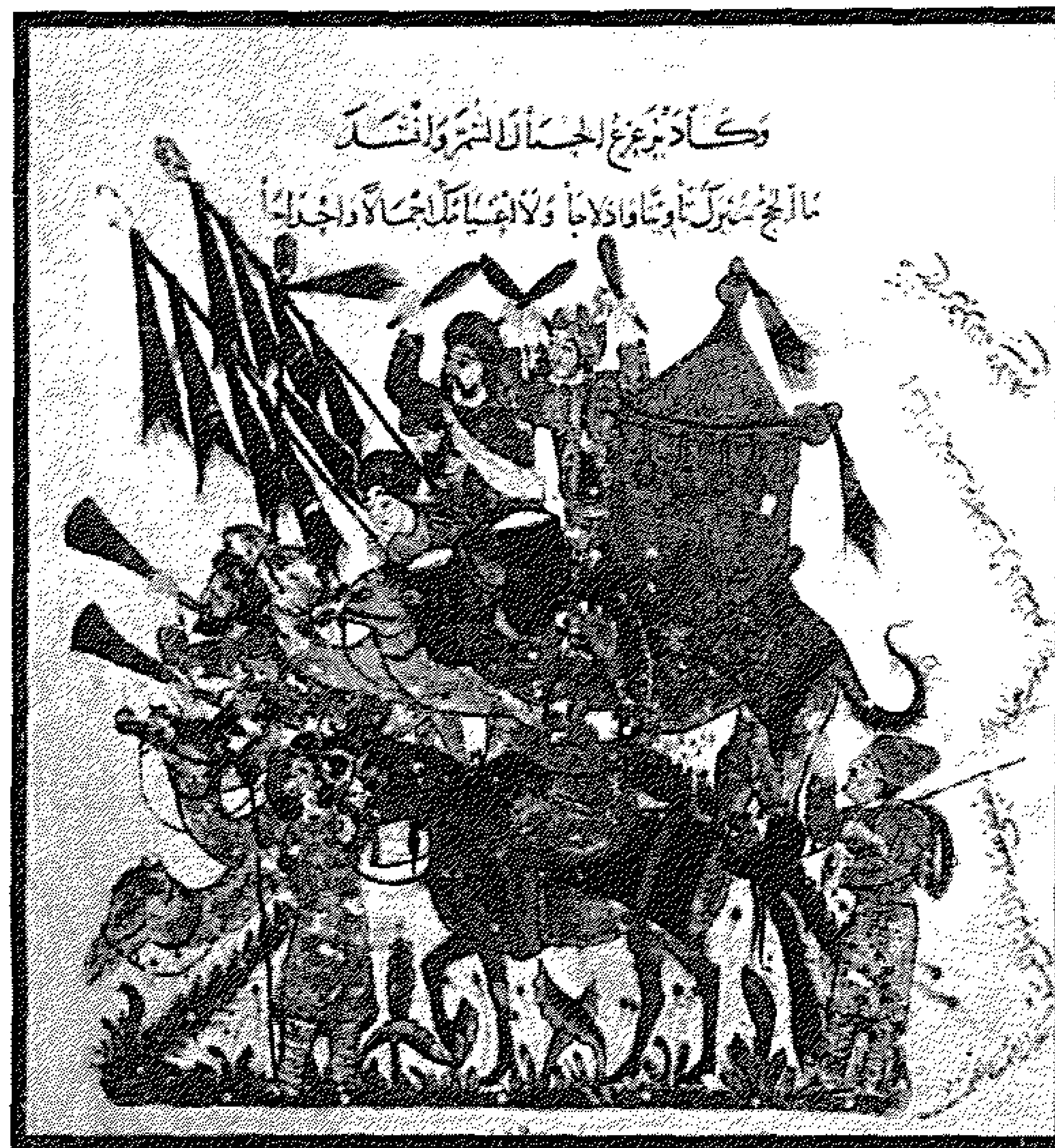
اسم الفنان: العصر العباسي، 634 هـ (1237م).

تاريخ الانتاج: (253 ملم × 267 ملم).

القياس: أحبار ملونة على الورق.

المادة: المكتبة الوطنية- باريس. مادة عرب 5847. مجموعة ورقة 94

العائدية: الصفحة اليسرى.



(*) وتسمّى بالمقامة الرملية. تروي المقامة ان الحارث أقام فترة في مدينة الرملة ثم سافر بعدها إلى بيت الله الحرام لأداء فريضة الحج في موكب كبير. وفي اثناء استراحة الموكب في أحد الطرق خرج عليهم شيخ وخطب فيهم قائلاً: ان الغرض من الحج ليس هو هذا الموكب الذي جاءوا به إنّما للحج غايات سامية، وتعارف الحارث على الشيخ فوجده أبو زيد السروجي. ينظر: (النعيمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 46.

عمل فني مستوحى من النص الأدبي لمقامات الحريري يمثل مشـهد قافلـة في طريقها إلى حج بيت الله الحرام. يتكون العمل من مستويين، أعلى وأسفل، يحـوي المستوى الأعلـى مجموعـة مـن الرجـال وهـم يمتطـون الإبـل ويحملـون البيـارق والأبواق وقد وضـعوا رحـالهم علـى إحـدى الإبـل، في حـين يحـوي المسـتوى الأسفل فارساً يمتطي صهوة جواده وقد توسط شخصين راجلين، وهي إشـارة ربما إلى مكانته المرموقة في القافلة، بينما يظهر أسفل التصـويرية- الـتي انتهـى عندها موقف ركب المستوى الأسفل- بعض النباتـات الخضـراء الـذي انحنـى خطها إلى الخلف ليشير إلى تراجع الفضاء والى الأفق عند حافته القصـوى، في حين شغلت خلفية التصويرة كتابات عربية رتّب بعضها ترتيباً هندسياً.

يتمركز الخطاب البصري على ترجمة لمفـاهيم إسـلامية تقـوم علـى تعظـيم شعائر الله تعالى، مما اكسب الخطاب مضموناً دينيـاً يؤكـد مـن خلالـه الواسـطي على العلاقة بين المنتج الفـني وبـين المعتقـد الـديني، وعلـى حضـور التوجهـات الروحية في الأعمال الفنيـة، ممـا يؤكـد مبـدأ الوحـدة والتنـوع في العمـل الفـني الإسلامي.

جعل الواسطي الموضوع المتصور أو المقصود خارج العمل الفـني، غـير ان المتلقي يمكن مشاهدة الموضوع من خـلال تقصـي الحركـة المتناغمـة للأشـخاص والبيارق والأبواق واعنـاق الإبـل والـتي تتجـه جميعهـا إلى الأمـام ومـن خـلال مراسيم الاحتفال التي يقيمها الرجال وهـم سـائرون إلى المركـز المرتجـى (الكعبـة المشرفة) والنشوة الدينية التي طغت على الأشخاص واقترنت بنوع مـن الدهشـة تعبيراً عن الاحتفاء بـالقرب مـن المكـان المقـدّس الـذي تتحقـق عنـده السـعادة الروحية، وقد منح المشهد التصويري الحيوية من خلال هـذه الحركـة المتواصـلة. يمتلك العمل مقومات الشكل التشخيصي، إذ ان كل سمات الأشـكال تشـبيهية

غير انه أضفى على المشهد التصويري قيماً تعبيرية لإحالة الرحلة من مفهومها الواقعي الممتد طولاً على الأفق إلى مفهوم يحقق جمالية في عمارة الشكل من خلال اسلوب المستويات المتراكبة ليملأ الأفق، حيث ضم المشهد مستويين متراكبين يعلو أحدهما الآخر ليُظهر الواسطي بذلك حيز المكان بشكل جامع من خلال رؤية حدسية مستمدة من رؤية روحية للوجود وباعتقاد جازم بشمولية الرؤية الإلهية للأشياء، فكان تصويره للمشهد وفق منظور روحي، حيث قام بتجميع إسقاطات رؤيته الحدسية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد فأعطى بذلك المشهد سمة التسطيح فكانت أشكاله افتراضية مسطحة، مما أتاح له أظهار أكبر عدد من الأشكال، فهو لم يستهدف البحث عن البعد الثالث (العمق)، بل كان يبحث عن عمق آخر يتوائم ورؤيته الحدسية بالأشياء ألا وهو العمق الوجداني، فسعى إلى إضعاف صلة الأشكال بكل ما هو دنيوي زائل ليؤكد ارتباطه مع المطلق مراعياً بذلك مقتضيات الشريعة التي تحرم التصوير بقصد مضاهاة الله في خلقه. وزيادةً في سلب الأشكال من واقعيتها وأضعاف صلتها بالعالم المادي أقصى الأضواء والظلال عن هذه الأشكال إذ لم يشهد العمل تبايناً في القيمة الضوئية، بل ظهرت القيمة الضوئية واحدة في فضاء العمل وما يحتويه من إشكال تصويرية. وفي عدم إشارة الواسطي إلى صورة الزمان والمكان الطبيعيين تأكيد على نبذهما لمحدوديتهما، وهو إنّما أراد زمان ومكان متصورين قادرين على التفاعل مع المديات الروحية، لذا تميز زمان المشهد التصويري بالانفتاح المطلق، وبهذه المعالجة الفنية يحاول الواسطي التقرب من العالم المجرد وعقد الصلات الروحية معه بالرغم من ارتباطه بالعالم المادي من خلال الأشكال المشخصة.

نموذج عينة: (16)

اسم العمل: قطيع الإبل (المقامة 32)(*). من مقامات الحريري. بغداد- العراق.

يحيى بن محمود الواسطي.

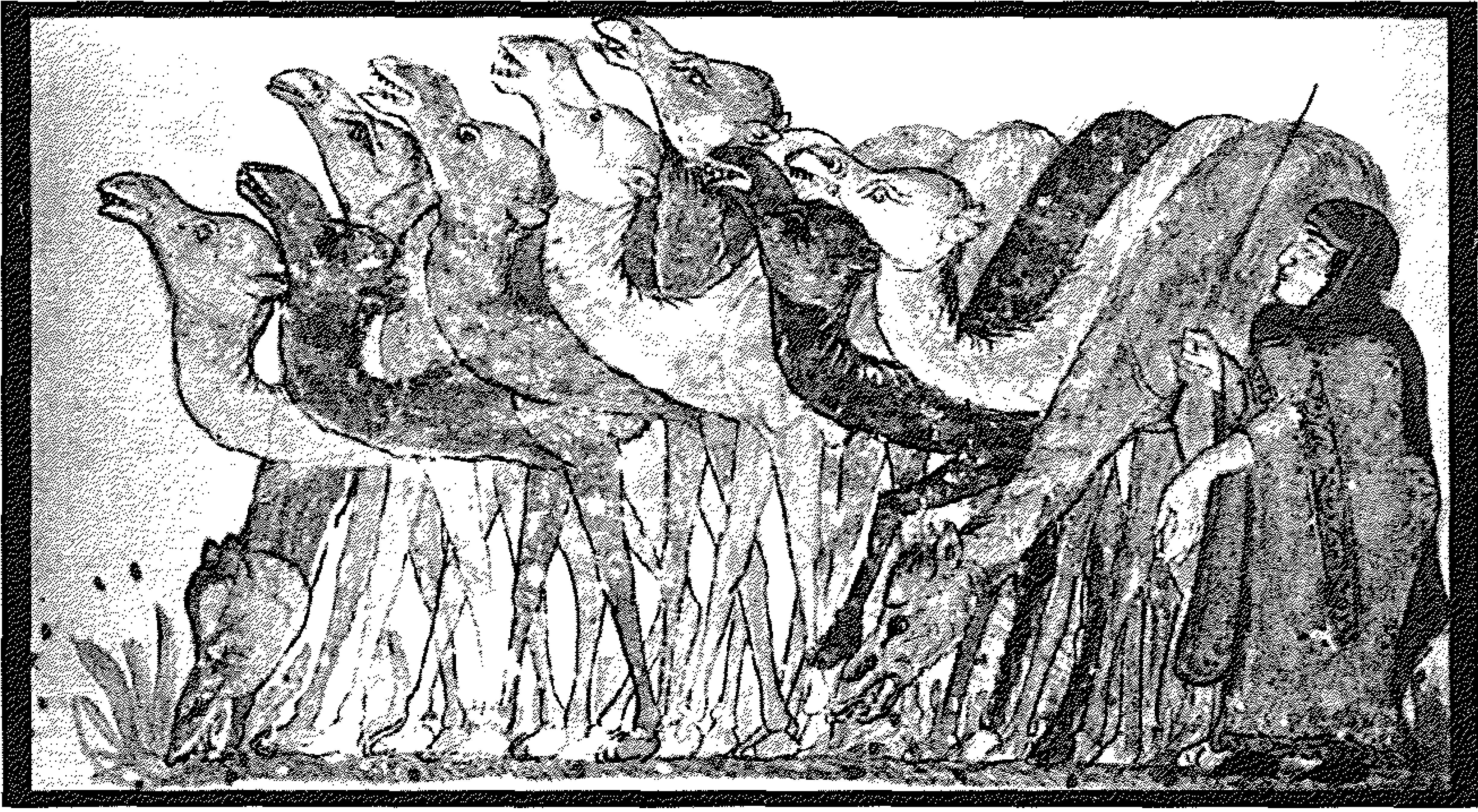
اسم الفنان: العصر العباسي، 634 هـ (1237م).

تاريخ الانتاج: (138 ملم × 260 ملم).

القياس: أحبار ملونة على الورق.

المادة: المكتبة الوطنية-باريس. مادة عرب 5847. مجموعة ورقة 101

العائدية: الصفحة اليمنى.



يمثل التكوين قطيع من الإبل في أرض معشوشبة وتظهر الإبل وهي واقفة ورؤوسها وأعناقها مرفوعة إلى الأعلى ما خلا اثنتين منها قد تدلى رأساهما إلى

(*) وهي المقامة الطيبية. وتتلخص في أن الحارث نزل في طيبة نفرٍ من أصحابه، فحضروا ندوة فقيه العرب وشاهدوا فيها الفقيه وهو يجيب عن مختلف الأمور، وأعجب بالفقيه جميع الحاضرين «فساق إليه القوم نوقاً مع قينة» أي إبلاً وجارية، ولما قدموا له الهدية أخذها ونهض فتبعه الحارث وتعارف عليه فإذا هو أبو زيد، وسأله عن حاله وقال له: عرفتك سفيهاً فمتى صرت فقيهاً! ثم أصبحا صديقين. ينظر: (التميمي، ناهدة عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 47.

الأسفل لالتهام العشب الذي يظهر في أسفل الصورة، بينما وقفت في نهاية القطيع إلى يمين الناظر امرأة بزي إعرابية يبدو انها الراعية وهي ترتدي وشاحاً طويلاً أحمرَ امتد مع امتداد الجسم، وثوباً أخضرَ ذا أكمام واسعة محلى من جانبيه ومؤخرته بنقوش ذهبية اللون، وتمتطي خفاً أسودَ، وقد مالت برأسها قليلاً إلى الوراء وتحمل بيدها اليمنى عصا قد مالت هي الأخرى إلى الخلف، وفي الوقت الذي تشير بيدها اليسرى إلى العشب تومئ بعينها إلى الإبل وهاتان الكيفيتان توحي بأن الراعية تحاول استجلاب الإبل إلى تناول العشب ودلالة ذلك الحركة التي تقوم بها الراعية من خلال العصا والتي ولدت حالة من الاستفزاز لدى الإبل باستثناء الجملين اللذين كما يبدو رضخا لسلوك الإعرابية فشكلاً بذلك حركة انفعالية معاكسة لحركة القطيع، ولو كان المشهد يصور كافة أفراد القطيع بحركة واحدة لما امتلك تلك القيمة التعبيرية، فضلاً عن ان الواسطي يحاول إضفاء مفهوم الحركة والإيقاع كمفاهيم مرتبطة بالفن الإسلامي ارتباطاً شديداً، فحركة قوائم الإبل شكلت إيقاعاً في الجزء الأسفل من الصورة نتيجة لتكرار تعانق القوائم وتداخلها وافتراقها والتقائِها في ارتداد له بداية وليس له نهاية، مما يشير ذلك إلى أن الواسطي قد انتقل في تفكيره من الواقع المحسوس إلى المتصور الذهني من عالم الجزئيات إلى عالم الكليات عبر آلية حدسية منحته افقاً تصورياً خصباً.

يقصي الواسطي بهذه الرؤية الروحية قوانين الرؤية البصرية الفيزيائية عن حجوم الأشكال ليُكسب بذلك العمل صفة التسطيح، ومما ساهم في ذلك هو أن الأشكال جميعها قد صورت من زاوية نظر أمامية ورصفت على سطح واحد وعلى امتداد السطح المصور، ومن الملفت للانتباه أن أشكال الإبل التي بدأ الواسطي تصويرها من أقصى يسار الناظر تُرى وفق منظور معكوس، فرأسا الجملين القريبين اللذين يقعان إلى يمينهما ليكشف الواسطي ربما عن تمسكه

بالابتعاد عن قواعد المنظور البصري والاجتناب عن تشخيص الواقع حرصاً منه على تحرير أشكاله التصويرية من قيود المادة أو أضعاف صلتها بالعالم المادي، غير آن ما يثير الجدل هو صفة التجسيم التي أضفاها الفنان على المشهد التصويري من خلال التدرج اللوني الذي ظهرت به أشكال الإبل والذي تراوح بين القاتم والفاتح للّونين الأوكر والأخضر وكذلك من خلال التكرار الإيقاعي لإنحناءات أعناق الإبل وظهورها، مما يعطي الإحساس بالعمق وبالتالي الإحساس بالتجسيم.

ومن أجل منح المشهد التصويري حركة إيقاعية عمد الواسطي إلى كسر سياق التماثل بالتنوع فلجأ إلى رفع إحدى رجلي جمل من الجمال ليخلق بذلك حركة داخلية داخل مبنى المشهد التصويري تضفي عليه حيوية، وتفادياً للرتابة والجمود منح الواسطي أشكاله التصويرية درجات لونية متفاوتة من اللونين الأوكر والأخضر المصّفر ليحقق إيقاعاً قاطعها بالألوان الأحمر المشرق والأخضر المزرق والأسود في وشاح المرأة وفي ثوبها وفي نعلها، وكذلك بلون الشريط الأخضر الهادئ المنثور بالزهرات الحمراء وأسفل الصورة الموحي بالجنة لا بالأرض القفراء.

نموذج عينة:	**(17)**
اسم العمل:	**الجزيرة الشرقية (المقامة 39) (*) من مقامات الحريري، بغداد-العراق.**
اسم الفنان:	**يحيى بن محمود الواسطي.**
تاريخ الانتاج:	**العصر العباسي، 634 هـ (1237م).**
القياس:	**(259 ملم × 280 ملم).**
المادة:	**احبار ملونة على ورق.**
العائدية:	**المكتبة الوطنية- باريس، مادة عرب 5847 مجموعة شفر وجه ورقة 121 الصفحة اليمنى.**

(*) المقامة العمانية. تتلخص أحداث المقامة في إن الحارث سافر إلى مدينة صحار (عمان) في سفينة وبعد ركوب السفينة يفاجئهم ابو زيد بزي شيخ ويرجوهم اصحطابه، فلما استوى إلى السفينة اخبرهم ان عنده تعويذة تحميهم من مخاطر البحر فلا خوف عليهم بعد الآن. وما ان تم كلامه حتى هبت عاصفة اضطرت السفينة بسببها ان تقف عند احد الجزر. تعارف الحارث على ابي زيد، ولما نفذ الزاد اخذ الاثنان يتجولان بحثاً عن الطعام فشاهدا قصراً وقف على بابه عبيد يبدوا عليهم الحزن فسالهم ابو زيد عن سبب حزنهم فاخبروه ان زوجة صاحب القصر امير الجزيرة تعاني من آلام الولادة، فاخبرهم ابو زيد بان عنده تميمة تسهل الولادة، فادخلها صاحب القصر لهذا الغرض وبدأ ابو زيد يكتب التميمة فاذا به ينصح الجنين بعدم رؤية هذه الدنيا لما فيها من متاعب، فما ان علقتها المرأة حتى ولدت صدفة ولم يسمح امير الجزيرة لابي زيد بمفارقته فودع صديقة الحارث وبقي في الجزيرة. (ينظر: النعيمي، ناهدة عبد الفتاح، مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 51- 52).



يصـور العمـل احـد الموضـوعات الخياليـة نُفـذ علـى غـرار القصـص الأجتماعية الخيالية التي يسردها البحارة، يظهـر في الشـكل مسـطح مـائي رسـم بطريقة اصطلاحية، يُرمز به إلى البحر، وسمكات تظهر وهي تموج في مياة البحر، ويظهر في الجزء الأسفل مـن المشـهد التصـويري شـريط مـن اليابسـة احـاط بـه المسطح المائي مجموعة من الحشائش الخضراء، وقد انبثق من هذا الشريط- الذي يعطي دلالة على انه هو الجزيـرة الـتي لجأ اليهـا أبـو زيـد السـروجي وصـديقه الحارث بن همام، انبثق منها ثلاث أشجار كبيرة يـختلف بعضها عـن بعـض في النوع، وقد انتشرت على أغصانها مجموعة من الحيوانات مثـل الطيـور والقـردة، ويظهر إلى يمين المشهد التصويري حيوان مجنح بجسم أسد وعلى مقربة منه يقـف طائر كبير بوجه انسان، في حين يظهر إلى يسار المشـهد جـزء مـن سـفينة يعلوهـا رجل اسمر البشرة يبدو انـه الربـان، وقـد تـدلت مـن السـفينة مرسـاة شـعاعية الشكل، ويلقى الخيال ظلاله على مثـل هكـذا مشـهد لمـا يحتويـه مـن حيوانـات أسطورية ومركبات واشكال غريبة.

ان الغموض الذي احاطه الواسطي بالعمل يعتبر نقله نوعية في أسلوبه الفني حيث لم يعتد تصوير الا ما له صلة بالواقع الاجتماعي أو البيئي وما له ارتباط بالاشكال الواقعية، لكن يبدو انه قد أطلق العنان الى مخيلته لولوج عالم الأساطير، ربما رغبة منه في كسر الرتابة في تصوير الموضوعات الاجتماعية والموضوعات اليومية وإضفاء عامل التشويق والمتعة إلى تصاويره، أو ربما اراد ان يحاكي مضامين القصص والحكاوي الشعبية التي كانت تتداول في المجتمع العراقي آنذاك والتي كانت تحمل طابع الغرائبية، أو ربما اراد ان يبين آثار العظمة الإلهية في الخلق ﴿وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[1]. وبنزوعه إلى عالم الاساطير، يبتعد الواسطي في هذا العمل عن العالم الواقعي الحسي، اذ راح يخوض غمار العالم المجرد ويصور اشكاله وفق رؤية ذهنية تخيلية ليضفي على المشهد سمة الخيال، فما يبدو في المشهد من اشكال محورة ومختزلة يؤكد هذه الحقيقة.

اعتمد الواسطي على اكثر من زاوية نظر في تصوير المشهد مما ادى ذلك إلى تغييب مركز الرؤية الثابت وذلك ليبدو المشهد انه واقعاً في محيط الرؤية الكلية، فقد رسمت اغلب الاشكال من زاوية نظر امامية حيث رصفت على سطح واحد فبدت اشكالاً مسطحة خالية من الاضواء والظلال باستثناء سطح الجزيرة والمسطح المائي اذ يبدو انهما قد صورا من زاوية نظر علوية ويبدو ذلك واضحاً من خلال الشفافية التي استخدمها الواسطي في تصوير الجزء الأسفل من المشهد التصويري، اذ سمح لرؤيته البصرية اختراق المديات الطبيعية والنفاذ إلى الاعماق من اجل اظهار الاشكال المخفية عن العيان، فالأسماك الأربع تتراءى من تحت الماء ودونما حاجب يحجبها عن عين الناظر، كما عمد إلى اظهار

(1) سورة النحل، الآية: 8.

موجات البحر وفق اسلوب زخرفي اطلق عليه العلماء (اجتماع الديدان)، وهذا النوع من الأداء الزخرفي غالباً ما نلمسه في فنون وادي الرافدين لا سيما في الفن الاشوري حيث لم يقتصر الفنان الاشوري في عمله النحتي الغائر (البارز) على تمثيل الموج كحقيقة مرئية فحسب، بل عمد إلى اظهار الأسماك التي بداخل النهر كحقيقة متصورة ذات صلة وثيقة مع مياه ذلك النهر، وهنا جدل واضح حول امكانية انتقال الفنان المسلم من التشخيص إلى التجريد ومما هو مادي مرئي إلى ما هو روحي غير مرئي. ان هذه التعددية في زوايا النظر ادت إلى تغييب مركز الرؤية الثابت فبدت اغلب الاشكال في حجم واحد، وهذه من دواعي الرؤية الكلية التي استلهمها الواسطي من مفهوم الرؤية الشمولية الالهية للخلق برغم قرب الاشكال وبعدها، غير اننا نلاحظ التباين في حجم البحّار مع حجوم بقية الاشكال اذ بدا اقل حجماً منها، وهذا التلاعب بالحجم ربما سببه تهميش دور العالم الواقعي في المشهد التصويري لما تنضوي احداثه من افكار ما ورائية فحسب، وقد حاول الواسطي- وكما يرى آتنغهاوزن- ان يعبر عن العمق وأشار بهذا الخصوص ان الواسطي اهتم ((باظهار البعد الثالث، ففي مقدمة التصويرة يرى متسعاً للماء وفيه اربع سمكات، بينما نرى في الوسط ضفة الشاطئ بما فيه من أشجار، والخليج الذي يشاهد جزء منه وهو مرسى السفينة، واخيراً فان الخلفية التي تكون ابعد أجزاء التصويرة بالنسبة للمشاهد قد صورت بشكل عمودي كيفما توافق السطح المستوي للصورة))[1].

وقد انصب اهتمام الواسطي على الخطوط اكثر من غيرها من العناصر الاخرى وذلك من اجل تكوين الاشكال المؤلفة للمشهد التصويري بعد ملئها

(1) آتنغهاوزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، مصدر سابق، ص: 123.

بمساحات لونية في محاكاة واضحة للعالم المثالي في صيغ الاختزال والتحوير وإقصاء الأضواء والظلال حتى يعبر المشهد التصويري عن العالم الاسطوري بمفردات مادية ولكن وفق رؤية ذهنية حدسية، هذه الرؤية لا تتيح للواسطي التعبير عن الحدث الا وفق زمان ومكان مطلقين لما أضفاه من سمة التجريد على مشهده التصويري، وسعى الواسطي إلى معالجة الفضاء من خلال اشغاله بأكبر قدر ممكن من الاشكال وتوزيعها وفق آلية تكفل معها تحقيق الكثافة والأمتلاء في المشهد وبما ينسجم مع رؤيته الحدسية لا المادية فظهرت الجزيرة وكأنها لا تشبه بقية الجزر لما تضمنته من اشكال مركّبة خرافية.

نموذج عينة: **(18)**

اسم العمل: تحضير الطعام للضيوف (المقامة **44**) (*)

اسم الفنان: من مقامات الحريري، بغداد- العراق.

تاريخ يحيى بن محمود الواسطي.

الانتاج: العصر العباسي، **634** هـ (**1237**م).

القياس: (**259** ملم × **280** ملم).

المادة: احبار ملونة على ورق.

العائدية: المكتبة الوطنية-باريس، مادة عرب **5847**.



(*) وتسمى بالمقامة الشتوية. وفيها ان الحارث في احدى الليالي قصد خيمة نارها مشوبة، وشاهد ان الجميع في الخيمة وحولها منشغلون بالذبح واعداد الطعام الذي قدم لهم، وبعد تناول الطعام بدأ الجميع يتسامرون ما عدا واحد منهم جلس بعيداً عنهم ولما سألوه عن حاله فاخبرهم ان عنده اعاجيب كثيرة وبدأ يلقي عليهم ابياتاً من الشعر صعب عليهم فهمها فطلبوا تفسيرها لهم فطلب منهم مكأفاة، فاعطاه المضيف هدية على ان يفسرها لهم صباحاً، ولما ناموا قام ابو زيد إلى الناقة فامتطاها خفية ولم يوفِ بوعده وسار هارباً بعدما تركهم نائمين. ينظر: (النعيمي: ناهدة عبد الفتاح ؛ مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 255.

يجسد المشهد التصويري احدى القيم الأخلاقية التي يتصف بها المجتمع العربي الاسلامي وهي صفة الكرم اذ ان الانسان العربي لا يتوانى عن تقديم الغالي والنفيس إلى من يضيفه، وهذه من سمات الأصالة والنبل، كما يجسد المشهد روح التعاون بين الافراد.

يتألف المشهد من مستويين، استغل الواسطي خط الأرضية المخضر- الذي يشكل قاعدة لتل ايضاً- كمستوى اسفل، وفي هذا المستوى يقف رجل وامامه موقد من نار تعلوه آنية كبيرة وبيده مس يحرك به محتويات الآنية وتظهر إلى يساره امرأة بزي عربي محتشم وهي تحمل صحناً كبيراً في داخله طبقان من الطعام وتميز لباسها بالنقوش الزخرفية، ويجثو امام الموقد صبي ظهر وهو يؤجج نار الموقد بنفخة فمه، ويظهر الأشخاص وهم منهمكون باعداد الطعام، بينما شخصت خلف الصبي شجرة كبيرة محورة امتدت في ارتفاعها حتى تجاوزت قمة التل التي مثلت المستوى الاعلى للمشهد التصويري، وقد صوّر الواسطي في هذا المستوي جملاً ملقى على ظهره وقد شد وثاقة، ورجلاً يقف عند رأسه واضعاً سكينته في نحره، وظهر الجمل وهو في حالة هياج وصراخ.

يبدو الموضوع من بنات افكار الواسطي ومن نسج مخيلته، فقد جمع لحظات زمنية متعددة واسقطها على مسطحه التصويري في وقت واحد، اذ ان من المألوف ان يبدأ الأشخاص اولاً بذبح الجمل ثم بعد ذلك يشرعون إلى ايقاد النار وبعدها يهيء الطباخ اطباق الطعام، واخيراً تحمل الخادمة الصحون إلى الخيمة، غير ان ما يظهر في التصويرة هو ان كل هذه المواقف قد مُثلت في مشهد واحد متزامن يمتلك وحدة عامة، ولعل الواسطي في انشائه التكويني هذا كان متأثراً باسلوب القرآن الكريم في استحضار مواقف متعددة وعرضها جملة واحدة في النص القرآني، وكما جاء في القرآن الكريم: ﴿إِذَا ٱلشَّمْسُ كُوِّرَتْ ۝١ وَإِذَا ٱلنُّجُومُ

انكَدَرَتْ ﴿٢﴾ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ ﴿٣﴾ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ ﴿٤﴾ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ ﴿٥﴾
وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ ﴿٦﴾ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ ﴿٧﴾ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَيِّ ذَنبٍ
قُتِلَتْ ﴿٩﴾ وَإِذَا الصُّحُفُ نُشِرَتْ ﴿١٠﴾ وَإِذَا السَّمَاءُ كُشِطَتْ ﴿١١﴾ وَإِذَا الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ﴿١٢﴾ وَإِذَا الْجَنَّةُ
أُزْلِفَتْ ﴿١٣﴾ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرَتْ ﴾[1].

ان جمع عدة أزمنة وأمكنة في مشهد واحد يؤكد ان هناك رؤية حدسية في تصوير الاحداث، أراد من خلالها الواسطي تحقيق مقاربات مع رؤية الهية محيطة بكل شيء، رؤية روحية لا تعتمد على مبادئ رياضية علمية. استخدم الواسطي أكثر من زاوية نظر في المشهد، فالأشخاص جميعهم وكذلك الجمل والشجرة قد رسمت من زاوية نظر امامية فبدت الاشكال مواجهة لعين الناظر، بينما تظهر المساحة الواسعة الفاصلة بين المستويين وكأنها صورت من نقطة نظر علوية، هذا الاختلاف بزوايا النظر ادى إلى تغييب مركز الرؤية الثابت، مما يعني خروج المشهد التصويري من دائرة الزمن الطبيعي إلى زمان مفترض يتواءم مع رؤية الفنان الحدسية التي ارتسمت من خلالها أوضاع الاشكال وحركاتهم داخل المشهد التصويري. وفي الوقت الذي استقى الواسطي اشكاله من الواقع ارتأى ابعاد هذه الاشكال عن ذاتيتها محاولة منه لقطع صلتها بالعالم المحسوس، فعمد إلى التسطيح مبتغياً من ذلك الابتعاد عن كل ما هو مادي وتعزيز امكانية رفعه نحو الروحي المجرد، ولأظهار تأثره بالعقيدة الإسلامية التي ترفض المحاكاة والتجسيم، فظهرت الاشكال المؤلفة للمشهد التصويري ببعدين وقد اقصيت عنها الاضواء والظلال، وهذا مما يؤكد عدم اهتمام الواسطي بالمظهر الواقعي وبالتالي بالمنظور الخطي الذي يظهر العمق واستبدالها بمستويات بنائية متراكبة تتيح للمتلقي ادراك

(1) سورة التكوير، الآية: 1-14.

المشهد التصويري دفعة واحدة، وهذه انما هي محاولة للفنان للاحاطة بواقع كلي انطلاقاً من رؤيته المستمدة من مفهوم النظرة الكلية الشاملة للفكر والعقيدة الإسلامية، ومن الملفت للنظر ظهور الاشكال الآدمية وفق منظور معكوس، فالقصاب الذي يقف في مؤخرة المشهد يبدو اكبر حجماً من الطاهي الذي يقف في مقدمة المشهد، وهذا ما يثير الجدل في تركيبة المشهد التصويري، حيث ان الأشخاص وفق رؤية الفنان الروحية ينبغي ان تبدو بنفس القدر من الحجم. وبرع الواسطي في اضفاء الحركة على كل جانب من جوانب المشهد، من خلال المعالجات الفنية لأوضاع الأشخاص ونشاطاتهم الانفعالية داخل المشهد، حيث اظهر الاشخاص وهم في حركة دؤوبة واستمرارية من خلال ممارسة كل منهم مهامه، فبدا المشهد وهو ينبض بالحيوية، وهذه الحركة عدت المعادل لحالة السكون التي ظهرت بها الشجرة بالرغم من ارتفاعها الشاهق الذي يرمز إلى حالة الارتقاء من العالم الأرضي المادي إلى العالم السماوي العلوي، وهنا يحيلنا الواسطي إلى الفكر الصوفي الذي يرى وجود عالمين، مادي محسوس فان، وعالم روحاني نوراني خالد، ولا يمكن للنفس من الارتقاء إلى العالم الروحاني الخالد الا بعد تجردها من ادران الوجود ومن علائق العالم المادي المحسوس وترفعها عنه، حيث الحياة الأبدية والروح والريحان والتي ربما رمز اليها الواسطي بالزهرات الحمراء التي تناثرت على أوراق الشجرة.

نموذج عينة:	(19)
اسم العمل:	أبو زيد في مسجد بني حرام في البصرة. المقامة (48) (*). مقامات الحريري. بغداد- العراق.
اسم الفنان:	يحيى بن محمود الواسطي.
تاريخ الانتاج:	العصر العباسي، 634هـ (1237م).
القياس:	(215ملم × 250ملم).
المادة:	أحبار ملونة على الورق.
العائدية:	المكتبة الوطنية- باريس. مادة عرب 5847. ظهر الورقة 158.



(*) وهي المقامة الحرامية، وفيها ان أبا زيد السروجي عزم على زيارة البصرة لما اشتهرت به من علماء وأدباء، فدخل مسجد في محلة بني حرام لأداء الصلاة، وبعد الصلاة قام شيخ كان قد أقسم إلا يشرب الخمر ولكنه شربه وخطب في الحاضرين يريد تكفيراً لذنبه، فانتهز أبو زبد الفرصة فقام واخبره بأن عنده بنتاً أسيرة أسرت عند الهجوم على مدينته سروج ويريد فكاكها، فقدم له الشيخ المال فأخذه وانصرف. ينظر: (التميمي، شاهده عبد الفتاح: مقامات الحريري المصورة، مصدر سابق، ص: 57-58).

يمثل العمل الفني مسجداً من مساجد البصرة يتكون من هيكل معماري مزخرف أحياناً ومنقوش أحياناً أخرى وكان الفنان قد اختزل تفاصيل المسجد بهذه التكوينات المعمارية البسيطة.

يتألف هذا المعمار من قبة مخططة بخطوط حمراء يليها حاجز مزخرف بأوراق نباتية متصلة يفصل إحداهما عن الأخرى غصن نباتي متوج بورقة واحدة، ثم يلي ذلك مداخل ثلاثة للمسجد وضع في أسفل كل منها أشكال زخرفية (رقش عربي)، إلا أن المدخل الوسطي أكبر من المدخلين الجانبيين، وضع الفنان فوق كل مدخل لوحاً خشبياً نقشت عليه بعض الزخارف مما تكون في مجموعها الكلي نمطاً واحداً في عمارة المسجد، ويبدو أن المسجد قد طُليت جدرانه باللون الأخضر أو الفيروزي من الداخل، كما يبدو أن هناك محراباً مذهباً منقوشاً ومتوجاً بأوراق وأغصان مشابهة للأوراق والأغصان التي تحيط بالقبة. لقد بين الواسطي حالتي الانفعال والاضفاء تارة والأسى في وجوه الجالسين تارة أخرى للتأكيد على أهمية المرأة في الإسلام وأهمية الوقوف إلى جنب الإنسان المنكوب، أو هو يريد التأكيد على الإسراع في فكاك الأسير من أسره خاصة إذا كانت امرأة.

يؤكد الفنان في مركز الخطاب على مضمون اجتماعي في غاية الأهمية وهو حفظ العرض من الأذى من قبل المجتمع بشكل عام، وهذا هو أحد المبادئ الأخلاقية التي يدعو لها الإسلام، وكأن بنية تداول النص تؤكد على الفعل الوظيفي الجمالي من جهة والفعل الأخلاقي الإسلامي من جهة أخرى.

اعتمد الفنان في صياغته للمشهد التصويري على الجوانب التفصيلية الجزئية للتأكيد على أهمية المسجد كمركز خطاب إسلامي أنه يمثل نقطة اجتماع المسلمين

للوقوف أمام المشاكل التي يواجهها الفرد منهم، فهو بهذا يحيل هذه القضية الجزئية إلى مصداق يمكن تعميمه على جميع مساجد المجتمع الإسلامي.

طُليت الجدران باللون الفيروزي انسجاماً مع الجانب الروحي لوظيفته وذلك لفتح أفق التأمل والحيلولة دون وقوف خط البصر إذا ما تلاصق مع الجدار، فاللون الفيروزي غالباً ما يشير في الفكر الإسلامي إلى السماء، وهذا ربما يفسر تلوين القباب بهذا اللون لخلق وشائج ارتباط بينها وبين السماء، أمّا الرقش الذي وزعه الواسطي كاستعارة عن الحقيقة الفعلية للمسجد فقد أضاف سمات جمالية تؤكد عظمة المسجد روحياً سواء كان ذلك يخلو الزخارف من التشخيص واعتمادها على وحدات زخرفية مجردة لها القدرة على التعبير المستمر والمتماهي، ولم يكن ثمة مؤشر يشير إلى وجود ما هو مادي بحيث على الرغم من واقعية المشهد، فالعمارة والشخوص والنقوش كلها متوجهة إلى ساحة واحدة وهي ساحة المطلق الذي لا يمكن تصويره وإنّما يمكن التعبير عنه بمثل هذه السطوح البصرية، غير أن الفنان لم يكترث بالمنظور الخطي وبقي تسطيحياً في تنفيذ أشكاله، على الرغم من أن هذا الأداء الجمالي ينسجم ومركز خطاب المشهد الروحي لذا فإن تكوينات العمل وأن كانت ممثلة تمثيلاً حسياً إلا أنها ذات مضامين عقلية. ونخلص من هذا المشهد التصويري تداخلاً جدلياً بين ما هو حقيقي بالفعل وبين ما هو متصور خاصةً إذا ما نظرنا إلى الزخارف والنقوش التي تمثل جانب التجريد والى الأشخاص التي تمثل جانب التشخيص وهنا يمكن عقد مداخلات بين الواقعي من جهة والذهني المجرد من جهة أخرى ويبدو أن هذا هو التمثيل الحقيقي لأي مسجد إسلامي.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

النتائج

توصل الكاتب إلى جملة من النتائج استناداً إلى ما تقدم من دراسة في الإطار النظري وتحليل عينة البحث الحالي، وهي كما يأتي:

1- احتل كل من مفهومي الحسي والعقلي أهمية كبرى في بنيتي الفكر والفن الإسلاميين على حد سواء، وامتد ذلك حتى على آليات التنفيذ خاصة في تنفيذ الأشكال الفنية، لتشكل فيما بعد صوراً جمالية تحتوي على المتقابلات وبشكل جدلي بين كليهما (الحس والعقل) كما يظهر في العينات (3، 4، 5، 7، 8، 9).

2- عالج التصوير الإسلامي مركز الوجود بشكل تركيبات صورية رمزية أحياناً وواقعية أحياناً أخرى، بين التسطيح واللاتسطيح لغرض توليد بنية شكلية جديدة تنقسم إلى أشكال تشخيصية وأخرى مجردة، ويظهر ذلك واضحا في العينة (10) وفي رسومات الواسطي.

3- حاول الفنان المسلم أن يراعي مسألة التحريم بإيجاد معادلات موضوعية جديدة تتخذ من الآيات القرآنية ركيزة اساسية لتشكيل بنية التصوير الاسلامي، سواء أكانت ترتبط بما هو مشخص أم غير مشخص، وذلك يعكس أهمية الدراسات الفلسفية على الحياة والفن لما لها من مكانة في الفكر خاصة عند المدرسة العقلية والإشراقية (الصوفية).

4- يُعد مفهوما الاختزال والتقنين مفهومين فاعلين في بنية التصوير الإسلامي، إذ إننا أمام منجزات فنية إسلامية ذات بنية رمزية، وهذان المفهومان جعلا من الأعمال التصويرية تبدو ذات مظهر رياضي يتشخص في قيم التوازن والتناظر والتقابل وما إلى ذلك من قيم تتعلق بمفهوم السمترية.

5- سعى التصوير الإسلامي الى تفعيل جانب المخيلة الخلاقة من خلال إيجاد علاقات جدلية بين الواقع الفيزيقي وبين الذهني المتصور لإنشاء تصورات متراكبة ومتداخلة بين القيم المادية من جهة والقيم الروحية من جهة أخرى، الأمر الذي يفسّر ظهور المرئي في تكوينات مجردة، كما ظهر ذلك واضحاً في العينات (9، 17)، وظهور اللامرئي في تكوينات تشخيصية وكما هو ظاهر في العينات (2، 7، 8).

6- تتسم الأعمال التصويرية الإسلامية بالسمة المعمارية لتكوين المشهد التصويري وأن كانت مشخصة أو غير مشخصة، بمعنى ان المنجزات التصويرية الإسلامية لها صفة المعمارية الهندسية في بناء تكويناتها، وهذا ما يؤكد حضور التداخل بين ما هو عقلي منضبط من جهة وبين ما هو متخيل ومتحرر من جهة أخرى، وكأن الجدلية بين الواقع والافتراض تكاد تكون واضحة في التصوير الإسلامي، الأمر الذي يفسّر وجود اطار زخرفي لمجمل التكوينات المعمارية في التصوير الإسلامي، كما في العينات (1، 3، 4، 5، 7، 8، 9، 19)، ويفسر حضور البنية المعمارية من دون وجود الإطار الزخرفي في بعض الأعمال التصويرية، كما في العينات (10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18).

7- ثمة علاقة جدلية بين التشخيص والتجريد تظهر في الصورة الفنية الإسلامية تتمثل بحضور وغياب الأشكال الواقعية (الآدمية والحيوانية والنباتية) والأشكال المجردة في المنجز الفني في الوقت الذي تؤكد بعض العينات حضوراً واضحاً للأشكال الواقعية وبشكل مفصل – كما يظهر ذلك في العينات (4، 5، 6، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 19)، فتمنح المنجز الفني سمةً تشخيصية – تؤكد عينات أخرى حضوراً للأشكال

المجردة، كما يظهر ذلك في العينات (1، 2، 3، 7، 8)، لتمنح المنجز الفني سمة تجريدية. غير إننا في أحيان أخرى نجد حضورهما معاً في عمل فني واحد، وهذا ما يظهر في العينات (5، 9، 17، 18).

8- اهتم التصوير الإسلامي بمفهوم الوحدة الشكلية البصرية على الرغم من التنويعات التي تشكل في مجموعها جدلاً بين الصعيد الفكري والأدائي، الأمر الذي يفسّر لنا اسلوبية أداء الفنان المسلم لإنجاز الصورة الفنية، كما اهتم بمفهوم الحركة في كل من العناصر واللون والمفردات وحتى الوحدة والتنوع والحركة هما القاعدة الخفية التي يرتكز عليها التصوير الإسلامي، ولا تخلو أية عينة من هذه المفاهيم.

9- حاول الفنان المسلم إيجاد معادل تصويري مزدحم بالتكوينات في أعماله الفنية اجتناباً للفراغ فلا يوجد عمل فني خالٍ من المفردات التي تشغل الفضاء، وهذا يعاكس الفضاء الواقعي الذي تتميز به الصحاري والأراضي العربية بشكل عام، ولأن مجمل طقوس الإسلام التعبدية تستدعي التكرار، حاول الفنان المسلم أن يكرر المفردات التصويرية في أعماله الفنية ليؤكد على حضور الاستمرار والتدفق في عاملي الزمان والمكان، ويمكننا أن نستشعر ذلك في الجدلية الكامنة بين التشخيص والتجريد في العينات (1، 2، 3، 4، 5، 9).

10- حاول الفنان المسلم أن يؤكد على المعنى في تكويناته وأشكاله التصويرية، إذ يمكننا رصد معاني كثيرة ومتنوعة في عينة البحث، إذ بالإمكان رصد معانٍ جمالية حدسية تؤكد على حضور المجرد، كما في العينات (1، 2، 3، 7، 8)، كما بالإمكان رصد معاني أخلاقية كما هو واضح في العينات (13، 14، 18)، ومعاني دينية، كما يظهر في العينات (11، 12، 15، 19)،

ومعاني علمية كما في العينتين (9، 10). وعلى الرغم من تعدد هذه المعـاني نجد أن الفنان المسلم كان حريصاً على حضور جدلية التشـخيص والتجريـد في تمثيل كل معنى من هذه المعاني.

11- أكد الفنان المسلم على حضور الزمان المفترض وغياب الزمـان الفيزيقـي جاعلاً من هذه المفردة مركزاً لتجاوز غياب المكان كذلك، فالمكـان لا يبـدو مشخصاً بأي شكل من الأشكال، فضلاً على عـدم تشـخص الزمـان، ولـو تتبعنا الأعمال التصويرية لعينة البحث وخاصة رسوم الواسطي الـتي تمثلـها العينات (11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19)، فإننا لم نعثر على ظلال تكون مؤشراً لمنتصف النهار مثلاً، وهكذا فإننـا لم نعثـر علـى مكـان مشخص إلا إذا كان المكان معروفـاً كالمسـجد، ممـا يؤكـد علـى ان الزمـان والمكان في التصوير الإسلامي مطلقين.

12- هناك تباين في معالجة الفراغ عند الفنان المسلم، إذ ظهر ثلاثـة انـواع مـن الفضاءات في المنجز التصويري وهي: الفضاء الطبيعي (الواقعي) كما يظهر ذلك في الاعمال الفنية الواقعية، ثم الفضاء الافتراضي والذي تجلى ظهـوره في رسومات الواسطي، ثم الفضاء المجـازي، كمـا في الزخـارف الاسـلامية، وبهذه الانواع حاول الفنان المسلم ان يحقق صراع الثنائيات لغرض التأكيـد على تداخل التشخيص والتجريد في جدلية لا نهاية لها.

13- ابتكر الفنان المسلم أشكالاً افتراضية قد لا نجدها في الواقـع العـيني وإنّمـا هي حصيلة متراكبات ذهنية خيالية أراد منهـا ان تكـون أشـكالاً اسـطورية يتداخل فيها كلا البعدين المادي المشخص والروحي المجـرد بجدليـة لا يمكـن الوقوف على جدلها الصاعد أو النازل بحسـب تعـبير افلاطـون والفـارابي، وهذا ما نلاحظه في العينتين (9، 17)، ولم يقتصر الفنـان المسـلم في اسـلوبه

هذا على الأشكال الآدمية والحيوانية، بل تعداه إلى الأشكال النباتية، حيث صوّر الفنان هذه الأشكال وفق مخيلته فباتت أشكالاً، افتراضية غريبة في تركيبها ومظهرها لابتعادها عن الواقع، وربما كان الفنان المسلم يهدف من ذلك الابتعاد عن المحاكاة والتشبيه، وهذا ما يبدو واضحاً في العينات (14، 15، 17، 18).

14- دأب الفنان المسلم على التأكيد على مفهوم الكثرة بنوع من الجدلية الصوفية التي أكد عليها الفكر الإسلامي من خلال تمثيل المفاهيم للأجزاء الواقعية الخارجية، فما بين الشكل الهندسي المرتبط بالذهن والشكل المادي المرتبط بالواقع يحاول الفنان المسلم ان يؤكد جدلية العلاقة بين الجسد والروح وبين الحسي والعقلي وبين النسبي والمطلق.

15- سعى الفنان المسلم إلى تصوير الأشكال وفق اسلوب زخرفي وعدم الاقتصار على تمثيل الأشكال كحقيقة مرئية فحسب بل كحقيقة متصورة، وفي هذا جدل واضح حول إمكانية انتقال الفنان المسلم من التشخيص إلى التجريد.

16- أكد الفنان المسلم، من خلال أعماله التصويرية، على العلاقة الجدلية بين عالم الوجود المادي المتمثل بالأشكال الواقعية، وعالم الوجود المجرد المتمثل بالأشكال الهندسية وفق رؤية صوفية محضة.

17- صوّر الفنان المسلم مستويات عمودية متتالية (متراكبة) في منجزه الفني من أجل الإحاطة بمجريات الحدث، ولإظهار حيز المكان بإسلوب جامع من خلال رؤية روحية للوجود وباعتقاد جازم بشمولية الرؤية الإلهية للأشياء فكان تصويره للمشهد وفق منظور روحي حيث قام بتجميع اسقاطات

رؤيته الحدسية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد معتمداً على أكثر من زاوية نظر في تصوير المشهد ليبدو المشهد التصويري أنه واقع في محيط الرؤية الكلية، وهذا ما نلاحظه في العينات (3، 15، 17، 18).

18- ثمة علاقة جدلية بين التشخيص والتجريد تجلت في عينة البحث فافرزت عن ظهور ثلاثة أنماط للتصوير في التاريخ الإسلامي وهي كما يأتي:

أ- نمط التزم بمحددات الشريعة التي كانت تلزم الابتعاد عن كل ما يدعو إلى المضاهاة والتشبيه بالله تعالى، لتقتصر عناصر المشهد التصويري وفق هذا النمط على الأشكال المجردة، الهندسية منها والزخرفية (النباتية)، وهذا ما تظهره العينات (1، 2، 3، 7، 8).

ب- نمط لم يكترث بالمحددات الشرعية فراح يعبر عن المشهد التصويري وفق اسلوب واقعي (مادي) محض يقوم على أساس المحاكاة والتشبيه، محاولاً استقاء عناصره الفنية من عدة حضارات، كالهلنستية والبيزنطية والساسانية، وقد أدى الانفتاح نحو هذه الحضارات إلى ظهور فن مبتذل، كما كشفت عنه التصاوير أو الرسوم التي عثر عليها في القصور الأموية والعباسية، مما يثير الجدل حول انتساب هذه الأعمال الفنية إلى الفن الإسلامي، وهذا ما نلمسه في العينات (4، 5، 6).

ج- نمط سعى إلى إيجاد التوازن بين المحددات الشرعية وبين ضرورات الفن، وهذا ما يظهر في رسوم الواسطي - العينات التسع الأخيرة - حيث لجأ الواسطي إلى استخدام أساليب فنية تنأى به عن المادي وما يترتب عليه من تجسيم ومحاكاة كإسلوب التسطيح من خلال الاختزال والتحوير الذي يبعده عن المحاذير الشرعية والتعبير عن المشهد

التصويري وفق رؤية روحية مستمدة من واقع الرؤية الإلهية الشمولية للأشياء مبتعداً عن كل ما يحقق الإيهام بالعمق (المنظور)، مما اتاح لـه ذلك جمع عدة أزمنة وأمكنة في مشهد تصويري واحد، فباتت أشـكاله التصويرية مسطحة تحوم في أجواء زمانية مطلقة وغير محددة.

الاستنتاجات

في ضوء ما توصل اليه الكاتب من نتائج يستنتج جملة من الاستنتاجات هي كما يأتي:

1- ان الفن الإسلامي في تركيباته الصورية أفضل مصداق كاشف عن جدلية التشخيص من جهة والتجريد من جهة أخرى وذلك لأن الفكر الإسلامي جاء لإقامة صلات ووشائح ما بين ما هو مادي مرئي وما هو مجرد غير مر ئي.

2- كان للبيئة الاسلامية اثر على بنية الفن بشكل عام وعلى بنية التصوير بشكل خاص، اذ كانت تعد مؤشراً حقيقياً لكشف مواطن الصلات بين ما هو مادي مرئي وبين ما هو روحي، وعليه يمكن القول ان التصوير الاسلامي في تركيباته الصورية جاء متداخلاً بين ما هو تشخيصي وبين ما هو مجرد، وبين ما هو وظيفي ادائي وبين ما هو جمالي عقلي بحت.

3- اثرت المفاهيم العقائدية الاسلامية على بنية الشكل في التصوير الاسلامي تاثيراً مباشراً احال الاشكال الى بنيات صورية رمزية تتفاعل فيما بينها لتؤدي الى معنى يشكل في النهاية خطاباً كلياً يحاور مركز الوجود ليتوافق مع المعطيات العقائدية التي ترتكز بدورها على مفاهيم فكرية فلسفية، وعليه فالتصوير الاسلامي يتنوع مع تنوع المفاهيم العقائدية، الامر الذي يفسر وجود فنانين مسلمين يؤكدون حضور المطابقة مع الواقع المادي وآخرين يؤكدون على الابتعاد عن هذا الواقع محققين بذلك نمطاً من الجدلية في بنيته الرمزية ذات الخطاب الواحد.

4- كانت قضية التحريم مفتاحاً لتأسيس نمط ادائي جديد في بناء الصوره الفنية

الاسلامية اعتمد على التسطيح واغفال المنظور بالاستناد على الاختزال لكل ما هو مرئي، مما يفسر ظهور مساحات تصويرية مسطحة بغية ايجاد قيم تعبيرية جديدة تؤكد صراحة الموضوع ومباشرته في آن واحد. غير ان هذا الامر لم يكن سارياً على كل الفن الاسلامي اذ وجدت تطبيقات جمالية صورية اسلامية لا تؤكد حضور الجوهر وانما تؤكد على حضور العرض، خاصةً في الاماكن التي تعد مقرات استراحة واستجمام. كمافي بعض القصور التي تناولها الكاتب في دراسته.

5- نتيجةً لتداول التصوير الاسلامي مراكز الوجود في منظومات بصرية كلية، تكونت لديه مجموعة من القواعد الرياضية استطاع من خلالها ان يقوم بانشاء تركيبات بصرية ترتكز على مظهر رياضي منسجم ومثير للدهشة، اعتماداً على نظام الخبرة الذي تطور شيئاً فشيئاً مشتغلاً بالتناظر والتقابل والتوازن والتماثل وما الى ذلك، وهذا مما يوحي بعدم خلو أي منجز فني اسلامي الى حد ما من هذه المفاهيم، وكان الفن الاسلامي قد اوجد طريقاً ادائياً صعب المراس لمجمل ادائه الفني على الرغم من تنوعه سواء أكان ذلك تشخيصاً ام تجريداً.

6- شكل حضور الجسد (الانساني –الحيواني) فضلاً عن الجسم النباتي مواد رئيسة لتكوينات الفنان المسلم، ونجد أن هذه العناصر لها صفة الحضور حتى في بعض الاعمال الرمزية التي تحاول الابتعاد عن المطابقة الواقعية، ولعل التزام الفنان المسلم بهذه العناصر يعود احترامه لكائنات الوجود، خاصةً وانه يعلم ان الوجود مرتب وفق مقامات احتل الانسان اعلاها والجماد ادناها، غير ان هذا الاتجاه لا يشمل كافة التصاوير الاسلامية وانما التشخيصية منها فقط.

7- ارتكز المفهوم البنائي للشكل عند الفنان المسلم على مفهومي الحركة و(الوحدة والتنوع) ليؤكد بذلك حضور الثنائيات بين التشخيص والتجريد في كل مفاصل الوجود، مما يفسر ذلك وجود اعمال فنية اسلامية تحتوي على اشكال آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية وذلك لان الفنان المسلم اعتمد على مفهوم جدلي يؤكد وجود الحركة في كل الاشياء غير انه كان يلتزم بوحدة موضوعية وتنوع ادائي.

8- كان للخط اهمية كبرى في صياغة الاشكال التصويرية الاسلامية وتحديد محيطها الخارجي، وقد كان ترميز الخط بناءً على ما كشفته الدراسات التأملية لدراسة الوجود، فكان يُرمز للخط المستقيم عن كل شيء روحي، وللخط المنحني عن كل شيء مادي، فكان الفنان المسلم تبعاً لذلك يصور المشهد وفقاً لهواجسه ورؤيته الحدسية ليؤكد على عدم خلو الاشكال في هذا الوجود من تداخل كلا نوعي الخط المستقيم والمنحني في بنية الصورة الفنية، مما يعني ان فعل الجدليةلا يمكن له ان يوجد الا مع وجود طرفين هما الخط المستقيم والخط المنحني، وهذا يعني ان الجدلية ما بين التشخيص والتجريد قائمة في التصوير الاسلامي على تقابل المفاهيم سواء اكانت فكرية أم أدائية كما في الحركة والسكون، والتناظر والتقابل، المنحني والمستقيم، التفصيلي والمختزل وما الى ذلك.

التوصيات

في ضوء البحث الحالي وما اسفر عنه من نتائج واستنتاجات يوصي الكاتب بما يأتي:

1- انشاء متحف متخصص بالتصوير الاسلامي يتم فيه جمع الآثار الاسلامية وعمل نسخ مطابقة لها، وتصنيفها وفق المراحل التأريخية، فضلاً عن جمع كافة المصورات في مختلف المكتبات العالمية مع المصادر والمراجع التي تهتم بفن التصوير الاسلامي ضمن مكتبة خاصة تشغل احد اجنحة المتحف.

2- تأسيس قسم متخصص بدراسة فن التصوير الاسلامي ضمن كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

3- الافادة قدر الامكان من نتائج الدراسة الحالية في البحوث التي يشكل التصوير الاسلامي محورها او احد روافدها الاساسية.

4- استحداث مادة نظرية قوامها تعرف جماليات التصوير الاسلامي في اقسام الفنون التشكيلية من الكليات والمعاهد المختصة وفق الفكر الفلسفي الاسلامي.

المقترحات

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي يقترح الكاتب إجراء الدراسات الآتية:

1- جدلية التشخيص والتجريد في فنون الشرق الأقصى القديم.

2- الأبعاد الفكرية والجمالية لفن التصوير الاسلامي الفارسي.

3- تمثلات الفطرة في فن التجريد الاسلامي.

الملاحـــق

ملحق رقـم (1)

عينة البحث

رقم العينة	موضوعها	تاريخ الانتاج	القياس	الخامة	العائدية	مكان الانتاج	العصر
1	مزهرية بأروقة الاكانتس	72 هـ (691م)	-	فسيفساء	-	قبة الصخرة - فلسطين	الأموي
2	مقطع من أحد محاريب الجامع الأموي	715م	-	فسيفساء	-	الجامع الاموي - سوريا	الأموي
3	زخرف حنية على داخل الرواق الغربي لباحة المسجد الكبير	715م	-	فسيفساء	-	المسجد الكبير - سوريا	الأموي
4	شجرة مع مناظر حيوانية	105 - 125 هـ (724 - 743م)	-	فسيفساء	-	قصر خربة المفجر - الاردن	الأموي
5	موسيقيان وفارس	2 هـ (8م)	-	تصوير جداري بالالوان المائية	المتحف الوطني -دمشق	قصر الحير الغربي - شرق الاردن	الأموي
6	راقصتان	221 هـ-224 هـ (836 - 839 م)	-	تصوير جداري ملون	-	سامراء - العراق	العباسي
7	صورة لمقدمة القرآن الكريم	(900م)	120ملم × 285ملم	احبار ملونة على ورق	مكتبة جستر بيتي -دبلن مجموعة رقم 1406	سوريا	العباسي
8	صفحة مزوقة للقرآن الكريم	391 هـ (1000م)	177ملم × 135ملم	احبار ملونة على ورق	مكتبة جستر بيتي -دبلن مجموعة رقم 1431	العراق	العباسي
9	كتاب الترياق	(1119م)	-	احبار ملونة على ورق	دار الكتب القومية باريس	الموصل - العراق	العباسي
10	فارسان من كتاب البيطرة	606 هـ (1210م)	120ملم × 170ملم	احبار ملونة على ورق	متحف طوبقبوسرايي - اسطنبول. رقم 2115 ورقة 57	بغداد - العراق	العباسي
11	الاحتفال بعيد الفطر	634 هـ (1237م)	243ملم × 261ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مسادة عرب 5847 مجموعة شفر ورقة 19	بغداد - العراق	العباسي

رقم العينة	موضوعها	تاريخ الانتاج	القياس	الخامة	العائدية	مكان الانتاج	العصر
					الصفحة اليمنى		
12	في مقبرة ساوة	634 هـ (1237م)	-	احبار ملونة على ورق	المكتبــة الوطنيــة - بــاريس. مــادة عــرب 5847	بغداد - العراق	العباسي
13	ابــو زيــد يبكــي علــى ضياع بلدته سروج	634 هـ (1237م)	200ملم × 230ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مــادة عــرب 5847 مجموعــة شــفر وجــه الورقة 38	بغداد - العراق	العباسي
14	ابو زيد يتصرف بعــد ان نــال العطايــا لنظمــه قصائد رائعة	634 هـ (1237م)	228ملم × 180ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847	بغداد - العراق	العباسي
15	قافلة الحج	634 هـ (1237م)	253ملم × 267ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مــادة عــرب 5847 مجموعــة ورقــة 94 الصفحة اليسرى	بغداد - العراق	العباسي
16	قطيع الابل	634 هـ (1237م)	138ملم × 260ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مــادة عــرب 5847 مجموعــة ورقــة 101 الصفحة اليمنى	بغداد - العراق	العباسي
17	الجزيرة الشرقية	634 هـ (1237م)	259ملم × 280ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مــادة عــرب 5847 مجموعــة شــفر وجــه الورقــة 121 الصــفحة اليمنى	بغداد - العراق	العباسي
18	تحضير الطعام لضيوف	634 هـ (1237م)	259ملم × 280ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847	بغداد - العراق	العباسي
19	ابو زيــد في مــسجد بني حرام	634 هـ (1237م)	215ملم × 250ملم	احبار ملونة على ورق	المكتبة الوطنية - باريس مادة عرب 5847 ظهر الورقة 158	بغداد - العراق	العباسي

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- أبو ريان، محمد: أصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1977.

2-__________: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008.

3-ابن رشد: تهافت التهافت، قدّم له وعلّق حواشيه: صلاح الدين الهواري، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المطبعة العصرية، بيروت، 2006.

4-__________: تلخيص كتاب النفس، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني: النهضة المصرية، القاهرة، 1950.

5-إبراهيم، زكريا. وعمر البرواري: برجسون. حياته. فلسفته، ط2، دار المعارف بمصر، 1968.

6-__________: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر، دار مصر للطباعة ب ت.

7- إبراهيم، نجيب ميخائيل: مصر والشرق الأدنى القديم، ط3، ج1، مصر، 1960.

8- إبراهيم، عبد الله: المركزية، إشكالية التكوين والتمركز حول الذات (المطابقة والاختلاف)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997.

9- أديب، سمير: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

10 – الأهواني، أحمد فؤاد: الفلسفة الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

11-اويزرمان، ثيوردور. تطور الفكر الفلسفي، ترجمة: سمير كرم، دارا لطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1993.

12-اوفسيانيكوف، م، وسمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعليق: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1975.

13-الآلوسي، محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحول العرب شرح وتصحيح: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت.

14-آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون، من طاليس إلى سقراط، ط3، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، بغداد، ب ت.

15- الالفي، أبو صالح: الفن الإسلامي. أصوله. فلسفته. مدارسه، ط3، دار المعارف، القاهرة، ب ت.

16-الإمام علي بن الحسين (ع): الصحيفة السجادية، مكتبة دار الكتب العلمية، بغداد، 1997.

17- إمام، إمام عبد الفتاح: المنهج الجدلي عند هيفل، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

18- انطون، فرح: ابن رشد وفلسفته، ط2، تقديم: طيب تيزيني، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، 2001.

19- الانصاري، الشيخ مرتضى: المكاسب، ط1، مؤسسة الهادي، قم، 1415هـ، مطبعة باقري.

20- إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم للملايين، بيروت، 1974.

21- آتنغها وزن، ريتشارد: فن التصوير عند العرب، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الإعلام، بغداد، 1974.

22- الأغا، وسماء حسن: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، ط1، دار الشؤون الثقافية للطباعة والنشر، بغداد، 2000.

23- الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1980.

24- بابا دوبولو، الكسندر: جمالية الرسم الإسلامي، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1979.

25- بالروني، محمد محمد: مذاهب فلسفية كبرى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

26- باقر، طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ط2، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1986.

27- بارو، اندريه: سومر. فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1979.

28- بارندر، جفري: المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة: إمام عبد الفتاح

إمام، مراجعة: عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة (173). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993.

29- الباشا، حسن: الفنون في عصور ما قبل التاريخ، ط2، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2006.

30- باشلار، غاستون: العقلانية التطبيقية، ترجمة: بسام الهاشم، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

31- بدوي، عبد الرحمن: موسوعة الفلسفة ج1، ط1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمانزادة، 1427 هـ.

32- __________: فلسفة العصور الوسطى، ط1، دار القلم للنشر، بيروت، 1979.

33- بهنسي، عفيف: الفن الاسلامي، دار طلس، دمشق، 1986.

34- __________: جمالية الفن العربي، عالم المعرفة (14)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

35- __________: أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1998.

36- بيت الحكمة: ابن رشد وفلسفته بين التراث والمعاصرة ج2، مراجعة وتقديم: عبد الأمير الأعسم، ط1، سلسلة المائدة الحرة (43 – ب)، بغداد، 1999.

37- بن نايف، وجدان: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي(1): الأمويون – العباسيون – الأندلوسيون، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، ب ت.

38- برهيية: أميل: تاريخ الفلسفة، العصر الوسيط والنهضة، ط2، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1988.

39- برغسون، هنري: الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، مطبعة الإنشاد، دمشق، ب ت.

40- ________: التطور الخالق، ترجمة: محمد محمد قاسم، مرجعة: نجيب بلدي، القاهرة، ب ت.

41- البخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، بحاشية السندي، جـ 4، ط1، المطبعة الشرقية، مصر، 1304هـ.

42- الجابري، علي حسين: الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، آفاق عربية، بغداد، 1985.

43- الجبوري، نظلة أحمد نائل: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام، ط1، مكتبة بيت الحكمة، بغداد، 2001.

44-الجزيري، عبد الرحمن: كتاب الفقه على المذاهب الأربعة، جـ 2، دار الكتب العلمية، بيروت، ب ت.

45-جماعة من الأساتذة السوفيت: المادية الديالكتكية، نقلة عن الروسية: فؤاد مرعي وآخرون، دار الجماهير، دمشق، ب ت.

46-الجندي، انعام: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، ب ت.

47-الجسر، نديم: قصة الإيمان بين الفلسفة والعلم والقرآن، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ب ت.

48- جعفر، باقر: معجم مصطلحات المنطق، ط1، دار الاعتصام للطباعة والنشر، إيران، ب ت.

49- دي بور، ت. ج: تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة وتعليق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ب ت.

50- ديورانت، ول: قصة الحضارة، حياة اليونان ترجمة: زكي نجيب، محمد طه سالم، جامعة الدول العربية، القاهرة، ب ت.

51- __________: قصة الفلسفة، ط4، ترجمة: فتح الله المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، 1979.

52- ديماند، م. س: الفنون الإسلامية، ط2، ترجمة، أحمد محمد عيسى، مراجعة: أحمد فكرت، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1958.

53- ديروش: كريستيان: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1966.

54- هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي الإسلامي، جامعة بغداد، مطبعة الحكمة، بغداد، 1990.

55- هاوزر، آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981.

56- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ط2، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980.

57- هرسكر فيتز، ميلغيل، ج: أسس الأنثر وبولوجيا الثقافية، تعريب: رياح النفاخ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1973.

58- وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

59- ويلكنسون، ريتشارد، هـ: قراءة الفن المصري، ط3، تقديم: زاهي حواس، ترجمة: يسرية عبد العزيز، المجلس الأعلى للآثار، 2007.

60- وقيدي، محمد: فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

61- زيجلر، كريستيان، وجان لوك بوفو: الفن المصري، ط1، ترجمة: عادل أسعد الميري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.

62- الزين، محمد خليل: تاريخ الفرق الإسلامية، ط2، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1985.

63- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود: أساس البلاغة، ط1، ج1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.

64- الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، ط1، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1990.

65- زقزوق، محمد حمدي: مقدمة في الفلسفة الإسلامية، دار الفكر العربي، القاهرة، 2003.

66- الحاج، كميل: الموسوعة الميسّرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2000.

67- الحلو، عبدة: الوافي في تاريخ الفلسفة العربية، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة النشر، بيروت، 1995.

68- حلمي، مصطفى: الإسلام والأديان، دراسة ومقارنة، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

69- حميد، عبد العزيز وآخرون: الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1982.

70- حسن، محمد حسن، النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1993.

71- حسين خالد: الزخرفة في الفنون الإسلامية، مطبعة أوفسيت الوسام، بغداد، 1983.

72- حسن، زكي محمد: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1972.

73- ـــــــــــــ: فنون الإسلام، دار الكتاب الحديث للطبع والنشر والتوزيع، الكويت، ب ت.

74- حسني، إيناس: التلامس الحضاري الإسلامي الأوربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (366)، الكويت، 2009.

75- الحسني، هاشم معروف: الشيعة بين الأشاعرة والمعتزلة، ط1، دار النشر للجامعيين، 1964.

76- الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000.

77- الحر العاملي، محمد بن الحسن: وسائل الشيعة إلى تحصيل مسائل الشيعة، جـ 14، تحقيق: عبد الرحيم الشيرازي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ب ت.

78- الطباطبائي، محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، جـ 6، ط1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1997.

79- الطويل، توفيق: في تراثنا العربي الاسلامي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985.

80- طلس، محمد أسعد: تاريخ العرب، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ب ت.

81- كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة المختصرة، منشورات مكتبة النهضة، دار القلم، بيروت، 1983.

82- كانت، عمانوئيل: نقد العقل المجرد، ترجمة: أحمد الشيباني، دار اليقظة العربية، بيروت، 1970.

83- كمال، محرم: تاريخ الفن المصري القديم، ط2، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 1998.

84- الكناني، عثمان ماهر: شعراء الصوفية، منشورات شركة صفوان ماهر للنشر والتوزيع، مطبعة الديواني، بغداد، 1988.

851- كرم يوسف: تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، دار المعارف، مصر، 1957.

86- __________: تاريخ الفلسفة اليونانية، ط1، دار القلم، بيروت، 1977.

87- __________: تاريخ الفلسفة الحديث، ط5، دار المعارف للنشر، القاهرة.

88- الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، العهد القديم، ب ت.

89- لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة: عادل العوالي، بيروت، 1960.

90- لويد، ستين: فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988.

91- لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ط3، ترجمة: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة النشر، بيروت، 1978.

92- لوركر، مانغرد، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة: صلاح الدين رمضان، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2000.

93- الماجدي، خزعل: أدب الكالا، أدب النار، دراسة في الأدب والفن والجنس في العالم القديم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان، 2001.

94- ماهر وزاده، طيبة: فلسفة كانت التربوية، ط1، تعريب: عبد الرحمن العلوي، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001.

95- مجمع البحوث الإسلامية: شرح المصطلحات الفلسفية، دار البصائر بطهران، مؤسسة الطبع والنشر في الأستانة الرضوية المقدسة، 1414هـ.

96- مجموعة باحثين: الإسلام، ترجمة: ماجد الغرباوي، مركز الدراسات الثقافية، إيران، ب ت.

97- مجموعة مؤلفين: محيط الفنون، سلسلة الفنون التشكيلية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت.

98- المجلسي، محمد باقر :: بحار الانوار، ط3 المصححة، دار احياء التراث العربي، بيروت، ب ت.

99- مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.

100- __________ : في الفلسفة الإسلامية، منهج وتطبيقه، المعارف، مصر، ط2، 1968.

101- مهدي، ثامر: من الأسطورة إلى الفلسفة والعلم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

102- مهران، محمد بيومي: الحضارة المصرية القديمة، جـ 2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2008.

103- مونتاغيو، أشلي: البدائية، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (53)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.

104- الموسوي، موسى: من الكندي إلى ابن الرشيد، ط2، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، 1977.

105- مورتكات، أنطون: الفن في العراق القديم، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان وسليم طه، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1975.

106- محمد جمال، عبد العزيز: نظرية لشو عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

107- محمد، سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، ط2، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

108- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، نشاطها، تطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983.

109- ملرش، ايج، اي، ايل: قصة الحضارة في سومر وبابل، ترجمة: عطا بكري، بغداد، 1976.

110- مسلم، صحيح مسلم، شروح النووي، التزام ونشر محمود توفيق، مطبعة حجازي، القاهرة، ب ت.

111- المسعودي، مروج الذهب، مجلد 3، ط4، مطبعة السعادة، القاهرة، 1964.

112- معتوق، فردريك: تطور علم الاجتماع، ط2، دار المعرفة، بيروت، 1982.

113- مصطفى، محمد عزت: قيمة الفن التشكيلي، دار المعارف، مصر، ب ت.

114- المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، دار المعارف، مصر، 1976.

115- مراد، بركات محمد: الإسلام والفنون، ط1، دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، الشارقة، 2007.

116- مرزوق، محمد عبد العزيز: الفن الإسلامي، تاريخه وخصائصه، جامعة بغداد، مطبعة أسعد، بغداد، 1965.

117- __________: قصة الفن الإسلامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980.

118- مرحبا، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1970.

119- ـــــــــــــ: تاريخ الفلسفة اليونانية من بدايتها حتى المرحلة الهلنستية، ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، 1993.

120- مغنية، محمد جواد: فلسفات إسلامية، دار المعارف للمطبوعات، بيروت، 1978.

121- ـــــــــــــ: في ظلال نهج البلاغة، جـ 1، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.

121- المغربي، علي عبدالفتاح: حقيقة الخلاف بين المتكلمين، ط1، مكتبة وهبة للنشر، القاهرة، 1994.

123- مظهر، سليمان: قصة الديانات، دار الوطن العربي للطباعة والنشر، ب ت.

124- نونج، اريك هور، وادي الملوك، ط2، ترجمة: محمد العزب موسى، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 2002.

125- النوره جي، أحمد خورشيد: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

126- نصر الدين، أديب: الينابيع في المسيحية والإسلام، ط1، دار النضال للنشر، مطبعة قانصو، بيروت، 1994.

127- النشار، علي سامي: نشأة الدين – النظريات التطورية والمؤهلة، ط1، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، 1995.

128- السواح، فراس: موسوعة تاريخ الأديان، ط1، جـ2، ترجمة: نهاد خياطة وآخرون، منشورات علاء الدين، دمشق، 2004.

129- سوسة، أحمد: حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

130- السيستاني، علي، منهاج الصالحين، ط2، جـ 2، دار المؤرخ العربي، بيروت، 1996.

131- سيف آفانا: حول الفلسفة الماركسية، ترجمة: حمدي عبد الجواد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1975.

132- سليم، شاكر مصطفى: المدخل إلى الأنثروبولوجيا، مطبعة العاني، بغداد، 1975.

133- سعيد، الياس: مذهب المادية، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1971.

134- سعفان، كامل: اليهود تاريخ وعقيدة، دار الاعتصام، سلسلة كتاب الهلال، 1981.

135- عاصي، حسن: التصوف الإسلامي، مفهومه، تطوره ومكانه من الدين والحياة، ط1، مؤسسة عز الدين للطباعة النشر، بيروت، 1994.

136- عباس، رواية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1998.

137- ـــــــــ: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987.

138- عبد الله، محمد فتحي: الجدل بين أرسطو وكنط، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995.

139- عبد الله، محمد صبحي: العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

140- عبد المجيد، زكريا رجب: العمارة والفنون الكبرى في مصر القديمة، جـ 2، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

141- عبد الله، عبد الكريم: فنون الإنسان القديم (اساليبها ودوافعها)، مطبعة المعارف، 1973.

142- عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، الكويت، ب ت.

143- عبد الرزاق، جمال الدين، فنون مصرية قديمة، جامعة الإسكندرية، مصر العربية، ب ت.

144- عبد الرزاق، مصطفى: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ط3، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966.

145- عبيد، كلود: التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2008.

146- عدد من الفلاسفة السوفيت: الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة: يوسف الحلاق، مراجعة: أسماء صالح، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، 1968.

147- عدرة، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، ط1، جروس برس، طرابلس، لبنان، 1996.

148- عون، فيصل بدير: التصوف الإسلامي، الطريق والرجال، مطبعة سعيد رأفت للنشر، عين شمس، 1983.

149- عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس طرابلس، لبنان 1994.

150- عكاشة، ثروت: الفن الهندي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2005.

151- __________: فن الواسطي، دار المعارف، القاهرة، 1974.

152- __________: الفن المصري، دار المعارف، مصر، 1971.

153- __________: الفن الإغريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.

154- __________: التصوير الإسلامي الديني والعربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة فينيقيا، بيروت، ب ت.

155- عطية، محسن محمد: موضوعات في الفنون الإسلامية، ط 3، مكتبة النهضة المصرية، 1999.

156- علام، نعمت إسماعيل: فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، ط5، دار المعارف، القاهرة، ب ت.

157- علي، جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جـ 6، ط2، جامعة بغداد، 1993.

158- عمارة، محمد: الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، الكتابات الاجتماعية، جـ 2، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

159- فارس، شمس الدين والخطاط سلمان عيسى: تاريخ الفن القديم، ط1، دار المعرفة، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1980.

160- فهيم، حسين: قصة الأنثروبولوجيا، فصول في تاريخ علم الإنسان، سلسلة عالم المعرفة (98)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986.

161- فرانكفورت، هـ. وآخرون: ما قبل الفلسفة، ط2، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

162- فروخ، عمر: العرب والفلسفة اليونانية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1990.

163- ________: تاريخ الجاهلية، دار العلم للملايين، بيروت، 1964.

164- فتح الله، أحمد: معجم الفاظ الفقه الجعفري، ط1، مراجعة: عبد الهادي الفضلي، مطابع المدخول، الدمام، 1995.

165- الصادقي، محمد: حوارين الإلهيين والماديين، منشورات مكتبة الصدق، النجف الأشرف، ب ت.

166- ________: عقائدنا، ط2، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات بيروت، 1994.

167- صاحب، زهير وسلمان الخطاط: تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين، مطبعة التعليم العالي، جامعة بغداد، 1987.

168- ________: الفنون السومرية، ايكال للتصميم والصناعة، بغداد، 2004.

169- __________: الفنون الفرعونية، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2005.

170- الصدر، محمد: منهج الصالحين، جـ 3، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، 1994.

171- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ط1، منشورات ذوي القربى، مطبعة سليمانزادة، 1385هـ.

172- قاسم، محمود: النفس والعقل، ط2، القاهرة، 1962.

173- قطب، سيد: في ظلال القرآن، ط2، المزيد والمنقحة، جـ 1، مطبعة دار إحياء الكتب العربية.

174- __________: التصوير الفني في القرآن، ط3، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت.

175- قلعه جي، عبد الفتاح روّاس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، ط1، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1991.

176- القمي، تقي الطباطبائي: مباني منهاج الصالحين، جـ 7، دار السرور، بيروت، 1997.

177- روزنتال، م: الموسوعة الفلسفية، ط2، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

178- الرومي، صهيب: التصوف الإسلامي، ط1، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، 2007.

179- رزق، عاصم محمد: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، الكتاب الرابع، مكتبة مدبولي، مصر، 2000.

180- رياض عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة الدينية، القاهرة، ب ت.

181- ريد، هربرت: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متي، دار القلم، بيروت، 1975.

182- رسل، برتراند، حكمة الغرب، جـ1، ترجمة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، 1983.

183- الشاوي، ناصر عبد الواحد: تاريخ الفن الإغريقي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 2001.

184- شالي، فيلسيان: موجز تاريخ الأديان، جـ2، ترجمة: حافظ الجمالي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1994.

185- الشاروني، صبحي: فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، تقديم: ثروت عكاشة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993.

186- شاخت (و) بوزوت: تراث الإسلام، جـ1، ط2، ترجمة: محمد زهير السمهوري وآخرين، تعليق وتحقيق: شاكر مصطفى، سلسلة عالم المعرفة (8)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1988.

187- الشبيبي، كامل مصطفى: شرح ديوان الحلاج، جـ2، ط1، مكتبة النهضة، بيروت، 1974.

188- شبل، مالك: معجم الرموز الإسلامية، ترجمة: أنطوان، أ، الهاشم، دار الجبل، بيروت، 2000.

189- الشهرستاني، أبي الفتح محمد عبد الكريم: الملل والنحل، م1، ط2، تحقيق: محمد سيد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1975.

190- الشيباني، عمر التومي، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

191- شكري، فايزة أنور أحمد: فلسفة الجمال والفن، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2004.

192- شلبي، أحمد: أديان الهند الكبرى، جـ4، ط11، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مطبعة الإسراء، 1998.

193- ________: مقارنة الأديان، الإسلام، ط12، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997.

194- التوحيدي، ابو حيان: الامتاع والمؤانسة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939.

195- توينبي، آرنولد: تاريخ البشرية، نقلة إلى العربية: نقولا زيادة، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 2004.

196- خواجة، أحمد: الله والإنسان في الفكر العربي الإسلامي، ط1، منشورات عويدات، بيروت_باريس، 1983.

197- الخطيب، عبد الكريم: قضية الإلوهية بين الفلسفة والدين (الله ذاتاً وموضوعاً)، جـ1، ط1، دار العربي للفنون، 1962.

198- خياط، يوسف: معجم المصطلحات العلمية والفنية.

199- غالب، مصطفى: في سبيل موسوعة فلسفية، (ابن سينا)، ط3، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1981.

200- ــــــــــــ: في سبيل موسوعة فلسفية (الغزالي)، ط3، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1981.

201- الغزالي، أبو حامد: إحياء علوم الدين، مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، 1939.

202- ــــــــــــ: المنتخل في الجدل، ط1، تقديم وتحقيق: علي عبد العزيز، دار النيرين، بيروت، 2004.

ثانياً: الرسائل والأطاريح

1- الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجملية، 2005.

2- الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، 1997.

3- الخزعلي، حيدر عبدالامير رشيد: حوار الفنون بين المسيحية والاسلام، اطروحة دكتوراه غير مشورة، جامعة بابل 2007.

4- النجار، إبراهيم: الفن الإسلامي وأثره على التجريد في التصوير العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، 1987.

ثالثاً: المصادر الأجنبية

(1) Buchthal, Hugo: Hellenistic' Miniatures in early Islamic manuscripts: Ars Islamica, Michigan.

(2) Burck hardt, Titus:Art of Islam, Language and Meaning, First

published, World of Islam Festival Pub lishing Company Ltd, Lnondon, 1979.

(3) Charleston. R.J. world ceramics. London: the Hamlyn publishing Group limited. 1979.

(4) Encyclopedia Britannica.Encyclopedia Britannica 2009 ultimate Reference suite. Chicago. Electronic Version.

(5) Ettinghausen (R.):Arab painting skira,1962.

(6) Iames, David. Islamic Art. AnIntroduction. Czechoslovakia. The hamlyn publishing Group Limited 1974.

(7) Rice, David, D: Islamic Art, Thames and Hudson, Revised editon, Spain, 1986.

رابعاً: الدوريات

1- الاعظمي، خالد خليل: خزف سامراء الاسلامي، مجلة سومر، المجلد (3)، الجزء الاول، وزارة الاعلام، بغداد، 1974.

2- الحيدري، بلند: خصائص المدرسة البغدادية، مجلة الرواق، العدد (5)، الدار الوطنية للطباعة والنشر، بغداد، 1979.

3- كوسفين، دار: النظرية الجمالية والنقدية والجدلية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة السينما المصرية، العدد (58)، ديسمبر، 1968.

4- مكداشي، غازي: جماليات الفنون الاسلامية، مجلة الفكر العربي، العدد (67)، آذار، بيروت، 1992.

5- مراد: بركات محمد: علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الإسلام (التأثير

والتأثر)، مجلة المنهاج، العـدد (26)، السـنة (7)، مركـز الغـدير للدراسـات الإسلامية، بيروت، 2002.

6- عبد العزيز، زينب: الجمالية العربية، قضية تحريم الفن بين الأديان الثلاثـة، مجلة الفكر العربي، العدد (67)، السنة (93)، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1992.

7- رضا، محمد رشيد: فتـاوى المنـار، مجلـة المنـار، المجلـد (5)، العـدد (111)، كانون أول، مطبعة المنار، مصر، 1912.

جدلية التشخيص والتجريد

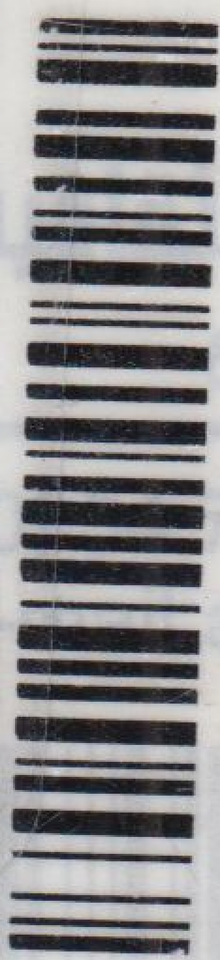
في التصوير الإسلامي



المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+
ص. ب. :926414 عمان 11190 الأردن
E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM
GM.REDWAN@YAHOO.COM
WWW.REDWANPUBLISHERS.COM



مؤسسة دار الصادق
طبع . نشر .
العراق - بابل 1233129
adiq@yahoo.com



9789957761400